فایل شعر

شماره دهم ـ مرداد ۹۶

زیر نظر علی عبدالرضایی

نومزدوری و ساده نویسی

گفت وگوی کالجی

پیش به سوی ناشعر

انواع تعلیق در داستان

طنز و کمدی

شخصیت پردازی

چگونه نقد داستان بنویسیم؟

شعرهای کالجی

کارگاه شعر و داستان و نقد

داستان کالجی

عناصر داستانی

نقاشعر



صاحب امتیاز: کالج علی عبدالرضایی

مدیر مسئول: فاطمه قهرمانی

سردبیران: سیمین شیرازی و ایوب احراری

مدیر کل کالج ها: مصطفا صمدی

دبیر شعر کالجی: سمیه ابراهیمی

دبیر داستان کالجی: ساحل نوری

دبیر کارگاه شعر: پویان فرمانبر

دبیران کارگاه داستان: سیمین شیرازی و زهرا زارعی

دبیر نقاشعر: امیرحسین جاوید مهر

دبیر کارگاه نقد داستان: محمد مروج

دبیر کارگاه نقد شعر: حسین محمدی

دبیر نظریات ادبیاتی_عملیاتی: مهدی نادری

دبیر سمینار: سعید بنایی

دبیر گزاره‌های یدکی: هامون حسینی

دبیر ویدیو: زهرا هاشمی

مدیر رادیو: عباس صادقی

مدیر پخش رادیویی: فاطمه سلیمانی

مدیر نشر کالج: آمنه باجور

مدیران وبسایت: ساحل نوری و سمیه ابراهیمی

مدیر فنی کالج شعر: عباس صادقی

مدیر روابط عمومی: حسین حسنی

مدیر تبلیغات: علی مهرپویا

مدیر هنری: فاطمه قهرمانی

سر ویراستار: آمنه باجور

طرح جلد: امیرحسین جاوید مهر



سرمتن

شـعر امروز فارسـی پر از آینه‌سـت اما آینه نیست، در آن خودت را نمی‌بینی، مثل سینمای ایرانی که ارتجاع را اکران می‌دهد و جز تباهی در آن نمی‌بینی.

الم‌شـنگه‌ای در فضـای شـعر فارسـی راه انداخته‌اند. میان‌مایه‌ها همه با هم کورس گذاشـته‌اند تا با تیراژ دویست‌تایی به چاپ چندم برسـند. همه می‌خواهند مثل سـینمایی‌ها پرطرفدار باشـند و ناگزیر شـعر را که هنر الیت اسـت به سـاده و سطحی آلوده کرده‌اند.

طی قرن‌ها، بالا و پایین بسـیار داشـته شـعر فارسـی اما هرگزاهرگز سـفله‌پرور نبوده، میدان را به‌طور کامل به رجاله‌ها واگذار نکرده، دائم زبان در آن کارگرانی سـخت‌گیر بوده و هرگز تن به سـاده‌گی و بلاهت نداده پس محال اسـت تن به ذلّتی دهد که اتاق‌های فکر جمهوری اسـلامی آرزویش را دارند. سـاده‌نویسی فنّ مزدوری‌ست و مزدورها این روزها همه شاعرند، شاعرانی که در شعرشان داستانک می‌نویسند تا بدل به سینمای تباهی شود. دیگر بالا و پایین ندارد شعر فارسی، همه هم‌قد شده‌اند، لابد از دم یک‌جور می‌نویسند تا برابری و دمکراسی اسلامی را رعایت کرده باشند! می‌گویند برای این‌که مخاطب داشته باشیم ارزان شده‌ایم و همین ارزانی صفت بارز کالاهای شعری امروزین است.

اواسـط دهه‌ی هشـتاد، بعد از هجمه‌ی سانسور وزارت ارشاد دولت احمدی‌نژاد، سینماها رفته رفته خالی شد، پس برای این‌که مردم را بـاز بـه تماشـــاخانه‌ها برگردانند، تولید فیلم‌های چیپ و بندتنبانی که مملو از طنز گفتاری بود، کلید خورد و از همین رویه نویسـنده‌ها با نویسـش داسـتان‌های آپارتمانی و شـاعرها با سـرودن شـعرهای فست‌فودی تقلید کرده‌اند تا شعر و شعور فارسی چنین درِپیتی شود.

لااقل سـینمای خواجه و مخنّثِ ایرانی یکی دارد که درد داشـته باشـد که حرف حسـاب بزند که واقعن خایه کند، شعر فارسی همان یکی را هم از دست داده ست. اگر رخشانِ بنی‌اعتماد زن است پس چرا می‌گویند که خانم‌ها خایه ندارند!؟

پیش‌تر از رخشـانِ بنی‌اعتماد، فیلم «زیر پوست شهر» را دیده بودم که جز نام تقلیدی‌اش، سرشار از خلاقیت و ایده‌ی تازه بود، همان زمان هم درباره‌ی این فیلم در مجله‌ای مفصّل نوشته بودم.

«قصـه‌ها» دومین فیلم خاص اوسـت که از وقتی دیدمش اعصـابم پا ندارد! فیلمی که رابطه‌ای بینامتنی با کارهای قبلی‌اش دارد، بنی‌اعتماد در «قصـه‌ها»، قصه‌های قبلی‌اش را در شرایط پساسبز بازنویسی می‌کند، از دختر همسایه در «زیر پوست شهر» که از خانه فرار کرده بود و این‌جا روسپی شده بگیر تا صیغه‌ی حاجی در «روسری آبی» که حالا مادر دو فرزند است، همه انگار زیر شـکنجه‌ی سـالیان، به‌طور کامل از پا درآمده‌اند. در این فیلم می‌توانی نبض واقعی درد را اندازه بگیری اما در کدام شـعر امروز ردّی از درد می‌توان گرفت؟ «قصـــه‌ها» همچنان که زیر خط فقر راه می‌رود از درد آمار می‌گیرد؛ فیلمی که لحظه لحظه‌ی آن را روی پوستم راه رفتم. کارگردان از همان آغاز که دوربین را می‌دهد دست حبیب رضایی تا آینه‌گردانی کند، تیزهوشانه دست به غریب‌نمایی می‌زند. در واقع فیلم مسـتندی در کار نیسـت، در کشوری که چشم‌ها آن‌قدر دیده‌اند که دیگر نمی‌بینند، بنی‌اعتماد یک تنه می‌خواهد از درد آشـنایی‌زدایی کند اما همین غریب‌گردانی که از شـعر به سایر ژانرها سرایت کرده چرا نقشی در شعر امروز ایران ندارد؟ بنی‌اعتماد در چندین سـکانس، اعتیاد به مواد مخدر را بهانه کرده تا مردمی را به اکران بگذارد که عادت به اجرای بلاهت کرده‌اند. اعتیاد در «قصـه‌ها» اسـتعاره‌ی عادت اسـت، عادت به حقارت، به کوری و البته حسادت که خصیصه‌ی اصلی تمام شاعران ایرانی‌ست، شاعرانی که یا واقعن معتادند یا به ساده و معمولی عادت کرده‌اند و یکی نیست تشویق‌شان کند جلوی آینه به تماشـای بدبختی‌شان بنشینند. متاسفانه سال‌هاست که آینه از شعر فارسی رخت بربسته و اگر زمانی سبک هندی آینه باران بود، یا اگر فروغ روزی در همین آینه دنبال نجات دهنده‌اش می‌گشـت، حالا فقط این رخشان بنی‌اعتماد است که آن را دوباره شـفاف و درخشـان کرده تا دوباره ببیند، از نو خودش را تماشـا کند! در واقع آن‌چه در آغاز فیلم «قصه‌ها»، کارگردان دسـت حبیب رضـایی می‌دهد، دوربین نیسـت بلکه آینه‌سـت، او تک‌تک هنرپیشـه‌ها را اول با آدم‌های کفِ خیابان این‌همان می‌کند، بعد جلوی آینه قرار می‌دهد تا با خودشـان روبه‌رو شـوند، با خودشان حرف بزنند، خودشان را ببینند، ببینند که در چه باتلاقی گیر افتاده‌اند. بازنمایی و دوباره دیدن، شـگردِ اصـلیِ «قصـه‌ها»سـت. کارگردان به درسـتی دریافته که ایرانی‌ها چنان به زنـدگی زیرزمینی‌شـــان عـادت کرده‌انـد کـه فقر را، کـه حقـارت را، که بدبختی را طبیعی تلقی می‌کنند و آن‌قدر به آن‌چه در اطراف‌شـان می‌گذرد عادت کرده‌اند که دیگر نمی‌بینند. تماشـای دوباره‌ی آن‌چه که بارها دیده‌ایم و عصـیان علیه عادتِ چشم، شـگرد اصـلی فرمالیسـت‌هاسـت، اما شـعر امروز فارسـی از فرمالیسـم دوری می‌کند چون فرمالیسـم زبان ساده و بندتنبانی را برنمی‌تابد و کار را سـخت می‌گیرد. در «قصــه‌ها» گاهی دوربین حبیب رضـایی بدل به آینه‌ای قدی می‌شـود تا آدم‌ها تمام‌قد، بدبختی‌هاشـان را برای خودشان روایت کنند. بنی‌اعتماد در این فیلم نمی‌خواهد که با شگردهای بدیع سینمایی شق‌القمر کند و با بزک‌های روشـــنفکرانه بیننده را فریب دهد، «قصــــه‌ها» واقعن فیلم آســـانی‌ســـت اما بســـیار ســـخت! فیلمنامه‌اش فاقد شخصیت‌پردازی‌ست اما تیپ‌سازی هم نمی‌کند، در حالی که تیپ‌سازی چون سرطانی به جان داستان و رمان فارسی افتاده و تا همه را از پا درنیاورد دست‌بردار نیست.

خوشحالم که دقیقن در سال‌هایی که کارگردان‌های ریش و سبیل‌دار، در فیلم‌هاشان، افسردگی و انفعال را به اکران می‌گذارند تا منشی متنی به اراجیف تکراری‌شان بدهند، یک زن خایه کرده و سینمایی به دست داده چنین رادیکال و خلاق!

شاعر و نویسنده‌ی ایرانی اگر زبان نمی‌داند، چشم که دارد، لااقل این فیلم را ببیند و عبرت کند! خودش را در «قصه‌ها» درست ببیند، ببیند که چه ساده با طرح ساده‌گی در دام ساده‌نویسی افتاده‌ست.

کاش تمام تازه به دوران‌رسـیده‌های سـاده‌نویس می‌دانسـتند که رادیکالیسـم و آوانگاردیسم فرهنگی نمی‌تواند فقط در درون و مفهوم اثر اتفاق بیفتد، بلکه فرم و زبان اثر نیز باید رادیکال و آوانگارد باشـد. اگر زبان نباشـد بیشـتر ارتباطات انســانی دچار اختلال می‌شـود. در واقع می‌توان با کم‌ترین نشـانه‌ی زبانی، بیشترین مبادله‌ی معنا را داشت و همین امر، تاریخ زبان و تفکر را تشـکیل می‌دهد. بدون نظام معنایی، هیچ دانشـی تحقق پیدا نمی‌کند. هر دانشی، یک نظام معنایی‌ست که آن را به صورت یک نظام نشـانه‌ای می‌شـناسـیم. اسـاسـن هرگونه تکامل دانشـی، رابطه‌ی مسـتقیم با نظام معنایی و سپس با نظام نشانه‌ای دارد که

هرگزاهرگز با ساده‌نویسی محقق نمی‌شود. ساده‌نویسی و برخورد اتوماتیک با زبان معیار و ترجمه‌ای، جز مرگ فکری عاید نمی‌کند. پرهیز از تغییر زبانی و بی‌توجهی به نبض زنده‌ی زبان کوچه و بازار، شعر را سنگ و در نهایت ایستایی می‌کند.

زبان گفتاری و شفاهی، وجه متغیر هر زبانی‌ست و زبان نوشتاری هم صورت ثابت آن محسوب می‌شود. جدالی هم که بین ثبات زبانی و تغییر زبانی وجود دارد، باعث تنوع فرهنگ بشری‌ست. اساسن فرهنگ‌های تازه، تغییر زبان شفاهی را موکد می‌کنند و فرهنگ‌های کهن، برای وجه نوشتاری زبان اهمیت قائل‌اند، چراکه تغییر و ثبات فرهنگی، براساس تغییر و ثبات زبانی رخ می‌دهد و در نظر گرفتن این نکته برای شاعر و متفکر یا کسی که کار شعوری می‌کند بسیار حائز اهمیت است. این‌که چرا زبان و تازگی زبانی در شعر مهم است و چرا یک شاعر نومدرن باید رفتاری هم‌زمانی با زبان داشته باشد، تنها دلیل استتیکی ندارد. این‌که در زبان انگلیسی، اینقدر به «اسلم پوئتری» و ترانه‌های رپ توجه می‌کنند، به‌خاطر این است که این ژانرها چون مخاطب انبوه دارند، در تغییر زبان شفاهی و فرهنگ عامه نقش مهمی را ایفا می‌کنند. به همین نسبت، یک شاعر واقعی با خلق زبانی تازه در فرهنگ روشنفکری دست می‌برد و آن را تغییر می‌دهد. چرا رسانه‌های انگلیسی زبانِ دنیا این‌چنین روی گفتار تاکید دارند و مدام زبان‌شان را نو می‌کنند یا مدام در صورت زبان‌شان دست می‌برند و این آشنایی زدایی را در رسانه‌ها تبلیغ می‌کنند؟ چون رفتار هم‌زمانی را با زبان به رفتار درزمانی ترجیح می‌دهند و می‌دانند که تنها از این طریق است که می‌توانند باعث نوزایی فرهنگی و فکری بشوند. از این لحاظ ترویج ساده‌نویسی هدفی جز سنگ کردنِ فرهنگ ندارد. بی‌دلیل نیست که معتقدم ساده‌نویسی اجرای فن مزدوری‌ست و آب جز به آسیابِ ارتجاع که کمر به قتل عقلِ مدرن بسته‌ست، نمی‌ریزد.

این‌که بعد از دهه‌ی هفتاد، اتاق‌های فکر جمهوری اسلامی این چنین بر ساده‌گی زبانی تاکید دارند و رسانه‌های دولتی مدام از دگردیسی زبانی پرهیز می‌کنند، به این دلیل است که آن‌ها به این مسأله که کار زبانی و تغییر زبانی باعث تغییر فرهنگ مسلط و انهدام زبان سلطه و در نهایت سنت می‌شود، کاملن واقف‌اند و بی‌جهت نیست که مطبوعات ایران و رسانه‌های حکومتی این‌چنین بسیج شده‌اند تا نویسنده و شاعر زبان‌محور در برج عاجش بمیرد و نسل جوان حتی اسم‌شان را هم نشنوند.

مگر می‌شود جز با اعمال قدرت زبان، با زبان قدرت مقابله کرد؟ آیا فکرپردازی و تاکید بر خرد شعری، جز در زبان اتفاق می‌افتد؟ پیش‌تر در بحث بازی زبانی نشان دادم که همه چیز بازی زبانی‌ست. پس این زبان است که فکر را تولید می‌کند و می‌توان در عرصه‌ی متن، از طریق زبان، به تفکر شعری رسید.

متاسفانه آینه را در شعر امروز فارسی شکسته‌اند و از آن هیچ فکر روشنی برنمی‌تابد تا تعریف تازه‌ای از روشنفکری به دست دهد، زبان را کشته‌اند و مزدورهای شعری دائم دارند با جسد کشتی می‌گیرند. شاعر امروز وجودش را ندارد که در خانه‌ای شیشه‌ای زندگی کند و در میدان صفحه خودش را لخت نماید. در واقع شعر معاصر فارسی را ریاکاری می‌نویسد نه خلاقیت، نه تفکر شعری. شاعر ظاهرن نونویس ایرانی هنوز نمی‌داند که آوانگاردیسم ربطی به مونتاژ چند تصویر نامربوط در زبانی خواجه و حمال ندارد. متاسفانه شعر امروز فارسی فکر نمی‌کند، حتی پشت فضای تازه‌ای که در متن‌ها گاهی به‌طور اتفاقی تولید می‌شود، تفکر شعری وجود ندارد، تم و موتیف مقیدی که سرتاسر متن را فرا بگیرد در آن موجود نیست. خیلی‌ها هنوز نمی‌دانند که استفاده از تکنیک چندواژگانی باید منجر به چندمعنایی شود نه بی‌معنایی! چراکه اساسن در شعر چیزی به اسم بی‌معنایی نداریم. آن‌هایی که ادعا می‌کنند شعرشان معنا ندارد، هنوز معنای معنا را هم نمی‌دانند.

برای این‌که تولید فرهنگی تازه کنی و سبب کنش متنی علیه ثبات و پایداری زبان شوی، باید در زبان دست ببری و این دستبردِ در زبان، بدون حیله‌ی متنی و تکنیک تازه ممکن نیست و نمی‌تواند با اعمال ساده‌نویسی اتفاق بیفتد. باید انگیزه و تخیل را در آن دخیل کرد، نمی‌توان بدون نقشه و پلن با زبان روبه‌رو شد، زبان زن است. خیلی‌ها در شعرشان کار زبانی نمی‌کنند بلکه به زبان تجاوز می‌کنند.

در شـعر امروز فارسـی، زبان یک جسـد اسـت و شاعر هر کاری که بخواهد با آن می‌کند بدون آن‌که به زیبایی برسد. زبان زن اسـت، باید به شاعرش پا بدهد، وگرنه تا دلش را به‌دست نیاوری فقط می‌توانی به آن تجاوز کنی و عشق‌بازی با یک جسد کار یک شـاعر واقعی نیسـت. در کجای جهان و کدام ادبیات، کار شـاعر را اعلام معنای دمِ دسـتی تعریف کرده‌اند؟ برخورد و گفت‌وگوی عاشـقانه با زبان، دغدغه‌ی اصـلی هر شـاعر خلاقی‌ست، زمانی هم می‌توانی وارد این گفت‌وگوی خلاق شوی که زبان بدل به عشـق شـود، انگار که داری در گوش معشـوق خود زمزمه می‌کنی. برای این‌که در زبان قدرت ایجاد اختلال کنی باید به قدرت زبان مسلح باشی و رسیدن به این مهم هرگز با ساده‌نویسی ممکن نمی‌شود.

علی عبدالرضایی


نظریات ادبیاتی-عملیاتی
۱

یک توضیح

ادبیات نوی فارســـی بوطیقا ندارد؛ درباره ی تاریخ شـــعر معاصـر و زندگیِ شـاعرانش، بسیارانی قلم زده‌اند اما هنوز کسی به صورت آکادمیک به تألیف و تشریح مولفه‌های تازه ی شـعری و داستانی نپرداخته و مرجعی در دست نیست تا از این طریق، شـــاعران و نویســـندگان با تعاریف و مفاهیم تازه آشـنا شـوند. دو کالج شـعر و داستان، تریبونی‌ست که علی‌عبـدالرضـــایی از طریق آن، تئوری‌های ادبی خود را با بهترین بیان در اختیار عموم قرار می‌دهد؛ تا آن‌ها که عشـق ادبیات دارند، بیشـــتر بدانند. او گاهی ســـخنرانی‌هایی برای کالجی‌ها ترتیب می‌دهد که «پیش به سـوی ناشـعر» یکی از آن‌هاست و دو هفته پیش در سوپرگروه تلگرامی کالج شعر برگزار شد و در این بخش از مجله به صورت مکتوب آمده اسـت. عبدالرضـایی سخنرانی دیگری نیز با عنوان « چگونه نقد داسـتان بنویسـیم؟» در سوپرگروه کالج داستان ارائه داد که فایل صـــوتی آن پیاده شـــده و در همین بخش مجله از نظرتان می گذرد. ضـــمنن هر هفته در کالج های شـــعر و داسـتان، جلسـات پرسـش و پاسـخی با حضور هفده هزار عضـو برگزار می‌کنیم که در آن اعضـاء سـوالات‌شـان را از علی عبدالرضـایی می‌پرسـند. در این شماره‌ی مجله تصمیم گرفته ایم، متن پیاده شده‌ی آخرین جلسه‌ی پرسش و پاسخ را که سـه روز پیش بصـورت همزمان در دو کالج شـعر و داســتان برگزار شــد، در بخش نظریات ادبیاتی–عملیاتی منتشر کنیم.

پیش به‌سوی ناشعر



کی!؟
چی چطوری‌ست؟
هیچ که طوری نمی‌شود
هیچ طوری نیست
از شهروند محترم کمی کم داشتن
هر مسافرت   دفترَکی جلد آبی در جیبِ بغل گذاشتن
جنبِ ورودی به جنبه‌ای نداشتن   جواب پس دادن
با توضیحِ ساده‌ای به خودکارِ خود آزادی دادن
از دست دادن
هراسی به خود   خودی   به خانه راه ندادن
سطرهای شعرِ دیشب را تمیز کردن
شراب خوردن
خوردن
خوردن
انقلابِ تازه‌ای بر میز کردن
و خوابیدن
خوابیدن
خُررر   پففف   خورررر   پوففففف
صدای خُرّ و پف خود خواب دیدن
فردای دیگری از خواب خواستن

برخاستن
جاپای تازه‌ای زیرِ پا گذاشتن
در جنده‌خانه‌ی بوداری بر تمامِ دنیا غلت خوردن
به دره‌ای در حالِ رقصی سر رسیدن
بعد
با دیسک‌های قردارِ کمر باریکی از دیسکو بازگشتن
بعد
با دلی در حالِ زینو زینو دل ای دل ای کردن
در کازینو قدم گذاشتن
بعد
بابا طاهری کون برهنه برگشتن
جنبِ ترانه‌ی غم‌داری نعره کشیدن
بعدش!؟
در بینِ تنهاییِ خود عابری   آبرو بَری
و در حالِ گوشه‌گیری فوری به دویدن کردن
از خانمی گوشزد شنیدن
گوش نکردن
تکه‌ای از مغازه کش رفتن
فرار کردن   کردن   کردن ...
و هیچ   هیچ   هیچ نکردن یعنی...   چی!؟

علی عبدالرضایی

طی ســـال‌هـای بعـد از انقلاب، حـدود ۵ میلیون ایرانی به خارج از کشــور پناهنده شــدند و تمام آن‌ها، تجربه‌هایی را که در این شــعر آمده از ســر گذرانده‌اند. مثلن دفترکِ جلد آبی در سطر «هر مسافرت   دفترکی جلد آبی در جیب بغل گذاشتن»، همان travel document است که اوائل مهاجرت در ازای گرفتن پاســپورت از پناهنده، به او داده می‌شــود و در سفر وقت ورود به هر کشوری، معرف پناهندگی اوست. فـرقی نمی‌کنـد کـه پنـاهجو متعلق بـه کـدام طبقـه‌ی اجتماعی‌ست و سطح فکر و فرهنگ‌اش چقدر است، چون

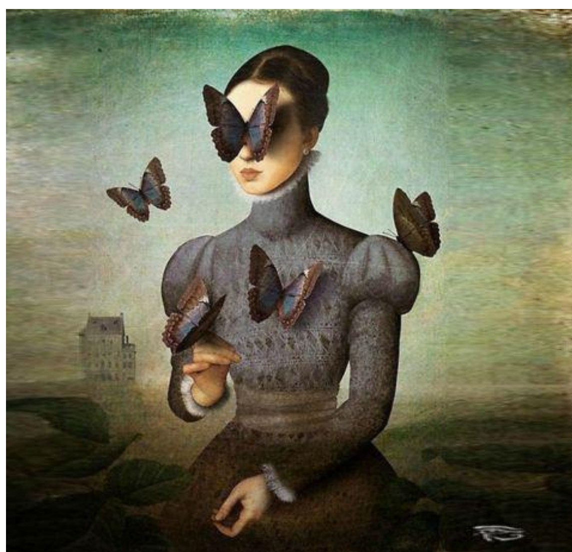
با ارائه این دفترچه، مجبور اسـت به هر نظامی بی‌جنبه‌ای جواب پس بدهد. شـاعر در شعر بالا، وقایع یک روز عادی را کـه بر نویسـنـده‌ای تبعیـدی می‌گـذرد، در زبان و طی بازی‌های زبانی روایت می‌کند و دائم بین این اتفاقات ویراژ می‌دهد. شعر از تخیلی زبانی برخوردار است و هر چرخش زبـانی در آن حادثه‌ای متنی تولید می‌کند و با این‌که مطالب زیـادی دربـاره‌ی کتـاب «من در خطرناک زندگی می‌کردم» نوشـته شـد، اما هیچ منتقدی به این شعر نپرداخت و همین نشـان می‌دهد که مخاطب فارسی‌زبان هنوز درک درستی از شـگردهای زبانی در شـعر ندارد، چون نمی‌تواند دردمندی زبانیِ چنین متنی را دریابد. دلیل دیگر، این اسـت که «یعنی چی» مانند بسـیاری از شـعرهای رایج و مألوف فارسـی، بیانگر نیست و برای برقراری ارتباط با آن، باید دقت کرد تا به درک فرهنگ متنی و درون شعر رسید. ما متأسفانه شاعر و منتقـد تیزهوش نـداریم و اغلـب با میرزابنویس جماعت معاصـریم که نقش نویسـنده و منتقد ایفا می‌کنند. در این شـعر، می‌بینیم کـه چگونـه حرکـت غیر ارادی و خودکار (automatization) در زبـان بـدل بـه تفکر زبـانی و خلق جهانی حسـی می‌شـود. شعر واقعی، آن چیزی‌ست که نو و تازه باشـد، البته این بدان معنی نیسـت که در متن عمدن کارهای عجیب و غریب و تصـنعی انجام دهیم. متاسـفانه بسـیاری از نویسنده‌ها مقلد هستند و فقط فرمول بازی‌های زبانی را یاد می‌گیرند، یعنی نگاه می‌کنند فلان شـاعر برای بازی زبانی از چه شـگردی اسـتفاده می‌کند و بعد، بی هیچ حسـیتی، معادل آن فرمول‌ها را می‌سـازند و به‌کار می‌بندند. چنین افرادی فقط مصـرف کننده هسـتند و از تولید فکر و ایده‌ی نو عاجزاند. چون به‌جای این‌که حسـیت و روح کار را بفهمند، به کپی کردن ظاهر بسـنده می‌کنند؛ مثلن بعد از انتشـار کتاب «پاریس در رنو»، نهضت بزرگی به راه افتاد و انبوهی از شـعرهـا با زبانی پاریس در رنویی روانه‌ی بازار شـد. شـما باید در وهله‌ی نخسـت، حس کار را بگیرید و ببینید چگونه تکنیک با شـهود و حس و تخیل و البته تفکر شاعرانه ترکیب می‌شود. سوژه‌ی این شعر، شخصی‌ست که به تازگی از کشـور خود خارج شـده و بعد از سپری کردن روزی خسـته کننده همراه با مشـکلات زیاد، حال به خانه رسـیده و می‌خواهد لبی تر کند. چنین کسی گذشته‌ی خود را ترک کرده و اکنون با یک خلاء روحی وحشـتناک مواجه است. او در کشور خود نامبر وان بوده ولی حالا باید دوباره همه چیز را از صـفر شـروع کند و این، بسـیار ترسـناک و ناامید کننده است. برای خوانش بهتر، درک و فهم این حس توسـط مخاطب اهمیت دارد. حال شـاعر چگونه می‌تواند این احسـاس را بـه خواننـده‌ی خود منتقـل کند؟ یکی از راه‌هـای این کـار، میـدان دادن بـه قـدرت زبـان اسـت. تصـویرهای موجود در این شـعر خیلی مهم نیسـتند، بلکه حرکت و روند کلمات است که نقش اساسی‌تری در انتقال حس ایفـا می‌کند، این‌که کلمه چطور می‌چرخد و درد را به اکران می‌گذارد؛ مثلن تکرار حرف «خ» در نیمه‌ی نخسـت شـعر، علاوه بر خشـونت، القاکننده‌ی بغضِ همراه با کینه و انزجار راوی‌سـت. دلیل بغض سـوژه، این اسـت که هنوز نتوانسـته خود را با شـرایط جدید تطبیق دهد و در نتیجه اعتراض خود را به‌وسـیله‌ی زبان اعلام می‌کند. برای درک بهتر شـعر، نباید فقط از نشـانه‌شـناسـی بهره برد، بلکه باید حس زبان را نیز تأویل کرد. این موضـوع می‌تواند مدخل بحث تازه‌ای باشـد که تاکنون کسـی به آن نپرداخته اسـت. این‌که چطور می‌توان حس زبان را بدل به اتمسفر آن کرد و از این طریق به جهان متنی رسید. یا این‌که چطور با خواندن یک شـعر، به جهان حسـی آن برسیم و از راه همین فضا به چیسـتی متن نزدیک شـویم. چون تجربه‌ی پناهندگی برای همه رخ نمی‌دهد، بنابراین ممکن اسـت بعضـی اتفاقات درون شـعر برای ما غریب و ناملموس باشـند. راه حل رفع این مشـکل، بالا بردن حجم مطالعات‌مان اسـت، چون ما هرقـدر هم کـه اهـل ریسـک و خطر کردن باشـیم، باز نمی‌توانیم همه چیز را تجربه کنیم. پس خواندن کتاب، این امکان را به ما می‌بخشد که زیست‌های مختلف را به شکلی سـوبژکتیو، بازسـازی کنیم. ما با خوانش شعر، می‌فهمیم که دردی غریب این غریبه را آزار می‌دهد، ولی چون آن تجربه را نداشـته‌ایم و سطح اطلاعات‌مان نیز از تبعید اندک است، نمی‌توانیم بـه متن اشـراف کامل پیدا کنیم. به همین دلیل،

مطالعه و خواندن در زمینه‌های مختلف برای یک شاعر بسیار مهم است. نویسنده‌ی رمان می‌تواند با تحقیقی جزئی، مصالح کار خود را فراهم کند و داستانش را بنویسد و از طرف دیگر، چون در داستان فرصت بیشتری برای ویراژ دارد، بنابراین حس کار بین کلمات تقسیم می‌شود، اما در شعر قضیه متفاوت است، چون فضای کمتری جهت ویراژ دارد و محدودتر از داستان است. پس شاعر باید با احاطه و شناخت اندام کلمات، تمام احساس خود را درون متن بریزد. شعر واقعی، اوج و نهایت همه چیز است. این شعر عالی نیست ولی شکل اجرا، فرمولی را از آن شعر بزرگ که قرار است روزی نوشته شود، ارائه می‌کند. آن شعر باید تمام این عوامل را درون خود داشته باشد. این‌جاست که بحث ناشعر مطرح می‌شود، یعنی همان شعری که هیچ‌کس به آن نمی‌رسد و نوشتنش، بی‌شک یک انقلاب بزرگ متنی محسوب خواهد شد. اگر قرار است ما به دنبال سطرهای زیبا باشیم، بهتر است سراغ شاعرانی چون صائب تبریزی یا حافظ برویم که در وزن و قافیه تک‌بیت‌های درخشانی ارائه داده‌اند، ولی آیا شاعرانی از این دست، فقط یک شعر واقعی نوشته‌اند؟ با توجه به تعریفی که ما از شعر و یا ناشعری که باید رخ بدهد داریم، پاسخ منفی است. چون نوشته‌های حافظ و امثال او در آزادی اتفاق نیفتاده‌اند. شعر، رهایی و آزادی مطلق است که زبان آن را تعریف می‌کند. به عبارت دیگر، تا آن نازبانیت و حس درون زبان شکل نگیرد، ما شعر نخواهیم داشت. نمی‌توان به زبان افسار زد و آن را به بند کشید. زبان، زن است و اگر بخواهیم زنی را در چارچوب خانه زندانی کنیم، او بدل به کُلْفتی خانگی و فاقد زنانگی می‌شود. زبان وقتی می‌تواند حس زندگی را درون خود بازنمایی کند که افسار نداشته باشد. متأسفانه ما در ادبیات فارسی عادت کرده‌ایم با کاربرد قالب‌های کلاسیکی مثل غزل، مثنوی و... دور زبان حصار بکشیم و بدین ترتیب، آن را رام و مهار کنیم. در نتیجه زبان عصیان نمی‌کند و حس ندارد، چون ما این شور را در وجودش کشته‌ایم. به اشعار کسانی چون فروغ و یا سهراب سپهری نگاه کنید که حاوی طوفانی از سطرهای زیبا هستند، اما هر کدام به یمین و یسار می‌روند و در خدمت موتیف مقید نیستند. شاعر فارسی عادت کرده از راحت‌ترین راهِ جذب مخاطب بگذرد، او راه دلبری از مخاطبش را خوب یاد گرفته و همین امر سبب شده تا خواننده از فکر شعری غافل بماند و با همان سطرهای زیبا، ارضاء شود. در نتیجه شعر ما از شهود و دریافت، خالی شده و صنعت، جایگزین شعور و فکرپردازی شده است. گاهی اوقات شما درکی از یک مفهوم می‌یابید و می‌خواهید آن را در شعر منعکس کنید. اما با روندی که ادبیات فارسی دارد، چگونه می‌توانید علیه زبان معیار از درون زبان شورش کنید؟ اساسن این طغیان و شورش کجا اتفاق می‌افتد؟ هیچ کجا. یا مثلن با وجود این‌که اکثرمان در زندگی روزمره با انواع خشونت‌ها روبه‌رو می‌شویم و هنگام نوشتن، سراسر وجودمان پر از انزجار است، هنوز شعری به عنوان شعر وحشی و خشن نداریم و یا تلقی‌مان از شعر عاشقانه کاملن اشتباه است. چگونه است وقتی که از معشوق بی‌وفایی می‌بینیم، بازهم قربان صدقه‌اش می‌رویم؟ اشعار عاشقانه‌ی ما بیشتر ملتمسانه هستند تا شورانگیز و حسی. این نشان می‌دهد که شعر و شاعر ایرانی، مازوخیست‌اند و از اکران درد کشیدن خود لذت



می‌برنـد. زمـانی آزادی متنی شـــکـل می‌گیرد که انزجار را به‌مثابه‌ی یک انرژی انفجاری آزاد کنیم. در این صورت فقط شعر مالوف نخواهیم داشت، بلکه سروکارمان با یک انفجار زبانی‌ست. انفجار، وزن و قافیه و در نتیجه‌ی این‌ها قاعده و سنت را نابود و تولید شعر واقعی می‌کند. شما در کدام شعر فارسـی چنین چیزی را می‌بینید؟ در کجای این آثار، افسـار از زبان برداشــته شـده اسـت؟ کدام شعر سهراب و دیگران چنین اسـت؟ آن‌ها در اصل عده‌ای میناتوریستِ صنعت‌گر هســتند که شـــاید بتوانند در پاره‌ای از اجزاء تولید زیبایی کننـد، ولی از ایجاد ارتباط منطقی بین این اجزاء و قاعدتن قطعه‌سازی، عاجزند و اگر هم ارتباطی هست، بسیار سست و ناپایدار اسـت. شـاعر فارسـی‌زبان اگر یک شعر قدرتمند بنویســد، مطمئنن آن را اتفاقی نوشــته چون از قدرت زبان پیروی نمی‌کند و اشـراف و شناختی نسبت به آن ندارد. در واقع قدرت زبان اسـت که تولید شعر و شعور می‌کند و به مـا اعتمـاد بـه‌نفس و فردیت می‌بخشـــد. شـــاعران عادی یـک‌ســـری تکنیـک و لحن‌هـا را یاد گرفته و دائمن تکرار می‌کنند و همین‌ها، تشـخص زبانی‌شان را به‌وجود می‌آورد. در صورتی که شعور زبانی‌ست که باید موجب تشخص هر شـاعری باشد. ما باید از لحاظ جهان‌شناخت و چیستی‌های شـعریِ موجود در متن و نیز نوع تفکر شـاعرانه برای کسی تشـخص زبانی قائل شویم. آیا این‌گونه است؟ نیست! تمام این موارد سخت‌گیرترمان می‌کند و ما را به سمت و سویی می‌برد که در آن‌جا فاصـله‌مان با ناشعر کم‌تر می‌شود. ناشعر در واقع همان شـعر نابی‌سـت که هرگز نوشته نمی‌شود. در واقع شعر بزرگ همیشه به سمت ناشعر در حرکت است و می‌خواهد فاصـله‌اش را با آن کم و کم‌تر کند. وقتی که این دو با هم این‌همان شـوند، یعنی ناشـعر اتفاق بیفتد، شـاعر می‌میرد و این در حالی‌ســت که هیچ شـاعری نخواهد مرد چون اگر بمیرد، در واقع بعد از آن زنده می‌شـــود و ما یک شاعر بزرگ خواهیم داشت. پس این همه القاب و عناوینی که به بعضـــی شـــاعران نســـبت می‌دهند (بزرگ، مردمی، ماندگار، تأثیرگذار، طراز اول)، برای چیســـت؟ این اســـت معنـای نگـاه عقـب‌مـانده و جهان‌ســـومی به ادبیات، چون نگرش ایرانی سخت‌گیر و سخت‌پسند نیست و همه چیز را حـاضـــر و آمـاده می‌خواهد. پس آیا شـــاعر بزرگ اتفاق نمی‌افتد؟ بعضی‌ها از من می‌پرسند شاعر بزرگ کیست؟ من نمی‌دانم. «بزرگ» یک صـــفت اســـت که چیزی را به‌طور افراطی زیاد (too much) و تشـدید می‌کند. کسـی یا شاعر هسـت یا نیسـت و این عنوان فقط نام‌ساز است. تنها شاعر بزرگ از نظر من، پروانه اســـت. البته او به تنهایی شـــاعر نیســـت بلکه وقتی اسـتحاله شــده و از کرم به پروانه تغییر شـکل می‌دهد، تبدیل به شـاعر می‌شـود. اسـتعاره‌ی شـاعر بزرگ را به این صـورت می‌توان در نظر گرفت؛ مثلن وقتی منصـــور حلاج می‌گوید «اناالحق»، فقط به واســطه‌ی همین جمله‌ی دو کلمه‌ای یا به‌عبارت بهتر، تک‌شـعر ناب می‌توان او را شـــاعر بزرگ نـامیـد، چون با طرح همین ســـطر دو کلمه‌ای می‌میرد، در واقع بر دار رفتن و مرگ حلاج فضایی ایجاده کرده جهت تولد شعر دو کلمه‌ای اناالحق. به موضوع اسـتحاله‌ی پروانه برگردیم. وقتی پروانه‌ای که سمبل آزادی و پرواز اســـت تخم‌ریزی می‌کنـد، اگر تخم‌هـا اورژینال و واقعی باشند، کرم ابریشم به‌وجود می‌آید. کرم ابریشم تحت مراقبت و پرورش قرار می‌گیرد و تغذیه می‌شود، ولی کمال غائی و نهایی او، بافتن زندانی برای خویش اسـت. کسـانی که از نزدیک با پرورش کرم ابریشم آشنا هستند، دیده‌اند که آن‌ها چگونه مظلومانه و زیر فشـــار و زحمت بســـیار و در عین حال با آرامش و ممارست، برگ‌های توت را می‌خورند تا بتوانند نیروی لازم برای بافتن پیله یا همان زندان خود را بیابند تا در نهایت به مرگ برسند، مرگی ققنوس‌وار! تارهای پیله‌ی کرم ابریشـــم، در واقع همان تک‌ســـطرهای شـــعری هسـتند و وقتی به شـعر ناب بدل می‌شوند که کنار یکدیگر قرار بگیرند و تشـکیل پیله یا همان شـعر سـپید دهند. کرم ابریشـــم خود را در پیله زندانی می‌کند و نهایتن می‌میرد تا دوباره زنده شـود. در واقع با مرگ شـاعر، شـعر ناب متولد می‌شود. وقتی شعر ناب حیات می‌یابد که پیله شکل بگیرد. حال کرم ابریشـم که دیگر اسـتحاله شده، شروع به سوراخ کردن زندانش می‌کند و از دل این شعر ناب (پیله)، پروانه–شـــاعر به پرواز درمی‌آید. به‌عبارت دیگر، دوباره ققنوس از

خاکستر خویش برمی‌خیزد. یعنی شعری نوشته نمی‌شود، مگر این‌که شعر قبلی پاک شده باشد. آن شعر پیشین در واقع همان ناشعر است که تولید شاعر بزرگ می‌کند. این‌جا شعر بدل به شاعر می‌شود، همان‌طور که پروانه از پیله به پرواز درمی‌آید. این سیکل و چرخه‌ی پریودیک یعنی تبدیل شعر به شاعر و شاعر به شعر، دائمن تکرار می‌شود. شاعر ایرانی چگونه باید به این درک برسد؟ با زحمت‌کشیدن و آرامش. این امر فقط با شعار محقق نمی‌شود. ترکیب سه‌تاییِ «پروانه، کرم ابریشم و پیله»، یک تثلیث است که می‌تواند بهترین استعاره‌ی شعری باشد. آیا شاعری را سراغ دارید که تحت چنین مواظبت و مراقبه‌ای باشد؟ این چرخه اگر به درستی شکل بگیرد، آنگاه شاعر بزرگ خواهیم داشت. آن‌چه ما تاکنون داشته‌ایم، اسم‌هایی هستند که به‌وسیله‌ی تریبون‌ها به نام رسیدند. ایران و خارج از ایران هم ندارد و در همه‌جای جهان این‌چنین است؛ مثلن در انگلیس شاعران مستعدی داریم که هرگز مطرح نمی‌شوند، چون بنده و اسیر مدیا و گاورمنت‌محور نیستند و تحت لوای ژورنالیسم قرار نمی‌گیرند. شاعر خودش به نوعی شاه است و فرای دولت‌مردان و ورای جامعه عمل می‌کند. نمی‌توان شاعر واقعی را کنار آرتیست، نویسنده، فیلسوف و یا مؤلف رده‌بندی کرد و اگر این اتفاق بیفتد، او تبدیل به یک بازیچه خواهد شد، چون بُعد زبانی‌اش را از دست داده و مجذوب زبانِ قدرت می‌شود. برای همین است که ما این همه بر استقلال شعری تأکید می‌کنیم. شعر، هنر الیت و نخبه‌هاست و فقط این قشر از جامعه هستند که واقعن شعر می‌خوانند. قرار نیست شعر ساده و قابل فهم شود و اگر شاعری به ساده‌نویسی روی بیاورد، به این معناست که قبول کرده فردی عامی‌ست. ما خواصی در ایران داریم که نشانه‌های این گروه را دارند، ولی بی‌خاصیت‌اند و متأسفانه تعدادشان رو به فزونی‌ست. اصولن بعضی‌ها هستند که خاصیت ندارند. ممکن است یکی خواننده‌ی خوبی باشد، ولی ذهنش را به زباله‌دانی تبدیل کرده و سواد نداشته باشد. سواد در این‌جا به‌معنای توانایی خواندن و نوشتن و یا داشتن دانش و اطلاعات نیست، بلکه به معنی پردازش داده‌ها و خلق ایده‌های تازه و نو است. بنابراین در ایران آدم باسواد و در نتیجه شاعر باسواد اصلن پیدا نمی‌شود. ما هرگز چنین کسی نداشته‌ایم چون بوطیقا نداریم و برای تدوین و نگارش آن زحمت نکشیده‌ایم، به عبارت دیگر چون کرم ابریشم نیستیم. وجود استعاره‌هایی مانند این در فرهنگ ما، اتفاقی نیست. به‌همین دلیل است که من معتقدم زبان فارسی درون خودش یک دستگاه فلسفی عظیم دارد. پس نسل تازه باید درست فکر کند و مثل کرم ابریشم، کرمِ کار باشد تا از دل آن پیله‌ی سفید که مانند شعری سپید است، پروانه‌ای به پرواز درآید. فقط از خاکستر چنین ققنوسی‌ست که ققنوسی دیگر زاده می‌شود.



چگونه نقد داستان بنویسیم؟



چگونه می‌توان نقدی حرفه‌ای نوشـــت، به طوری‌که هم به جنبـه‌های تئوریک اثر پرداخت و هم فاصـــله‌ی بین متن و خواننده را پر کرد؟ در نقد شـعر و داستان، سه بخش اصلی وجود دارد: تمهیـد، بـدنـه و خروجی نقـد. در تمهید ابتدا منتقـد بـاید فلســـفه و گارد خود را مشـــخص کند، چون نمی‌توان یک متن را از تمامی جهات مورد تحلیل ساختاری قرار داد. در واقع باید مشـــخص کنیم در نقد بر چه وجهی تمرکز داریم. آیا نشـانه‌ها و جهان معنایی داسـتان را تأویل می‌کنیم یا شـخصـیت‌پردازی و...؟ لازمه‌ی پرداختن به هر یک از این موارد، دانسـتن بنیان‌های تئوریک از سوی منتقد اســت تـا بـه‌خوبی بتواند وارد متن شـــود. از چند جهت می‌توان با متن روبه‌رو شـد؛ منتقد پس از خوانش داستان و کشـــف موتیف و تکنیـک‌هـای آن، بـه معـدل و برآیندی می‌رسـد و باید در تمهید خود نشـان دهد که با چه گارد و از کدام زاویه می‌خواهد با داستان برخورد می‌کند. ابتدا بهتر است که منتقد تاویل خود از داستان را ارائه دهد. این نکته که منتقد داستان را با تامل بخواند و آن را خوب درک کند، بسـیار مهم اسـت، چراکه مولف زمانی که نقد را می‌خواند، بـایـد به منتقد اعتماد کند. همان‌طور که با طرح دلیل، نقاط ضـعف داسـتان را بیان می‌کنیم، به همان نسبت نقاط قوت آن هم باید گفته شود. از دیگر نکات مهم این است که نقد براسـاس مرگ مولف اسـت؛ یعنی ویژگی‌های شـخصـیتی نویسـنده مانند جنسـیت یا سـن، اصـلن نباید در روند نقد تـأثیرگذار باشـــد و این یعنی اتخاذ رویکردی با محوریت اندروژنی. در نقد باید دو فاصـله پر شود: اولی فاصله‌ی اثر با مخاطب اســـت، یعنی وقتی درکی از خوانش خود را به مخاطبی که متن را درست متوجه نشده است، ارائه می‌دهیم و کمـک می‌کنیم که آن را بفهمد. این یکی از معمولی‌ترین وظایف یک منتقد است. دومین چیزی که کار یک منتقد را منحصـــر به‌فرد می‌کند، از بین بردن شـــکاف بین اثر و کار بعدی مولف است. این کار با ارائه‌ی پیشنهاداتی که از سوی منتقد مطرح می‌شـود، ممکن اسـت. منتقد در کل با نشـان دادن نحوه‌ی صـــحیح خواندن، ســـطح فرهنگ عمومی را بالاتر برده، باعث می‌شود بازار کتاب نیز از نظر کیفی ارتقاء یابد و خوانندگان ســـراغ هر کتابی نروند و ســـخت‌گیرتر شوند. چگونگی برخورد منتقد با عناصر داستانی بسیار مهم است. نقد بهتر است تکنیکال باشد و منتقد باید سیستم‌های مختلف داسـتان‌نویسی را بشناسد و بر انواع تکنیک‌های آن احاطه داشته باشد. یک داستان خوب لزومن براساس اصول داســـتان‌نویســـی شـــکل نمی‌گیرد و حتی ممکن اســـت شـگردهای مالوف را زیر سوال ببرد، اما منتقد موظف است اگر نویســـنده در این امر موفق بوده، درباره‌ی آن توضـــیح دهد و وجوه خلاق اثر را مشـــخص کند. مثلن در بررســـی عناصـر داسـتان، باید براساس اصول روایت‌شناسی، توضیح دهد که روایت این داســتان چه ویژگی‌هایی دارد. آیا زاویه دید درسـتی برای ورود به فضـای اثر انتخاب شـده است؟ باید دید شـروع یک داسـتان با بدنه‌ی آن انطباق دارد یا نه. هرچه نویسـنده شـروع خلاق‌تری در داسـتان داشـته باشد،

بهتر می‌تواند مخاطب را جذب کند. به قولی بدون داشتن احساس آغاز، هیچ اثری نمی‌تواند شروع شود و بدون این احساس، پایانی هم وجود نخواهد داشت. نویسنده بهتر است روایتش را به تاثیرگذارترین شکل ممکن آغاز کند. به بیان دیگر، آغاز هر داستانی اولین انگیزه را برای دنبال کردن آن داستان به خواننده می‌دهد و از این رو، نویسنده‌ای که نتواند آغاز داستانش را جذاب بنویسد، شاید بزرگ‌ترین بخت خود برای ورود خواننده به دنیای تخیلی آن داستان را از دست بدهد. نویسندگانی که شناخت درستی از ماهیت داستان کوتاه و تفاوت آن با رمان دارند، به دقت درباره شیوه‌های مختلف آغاز کردن روایت می‌اندیشند و تلاش می‌کنند مناسب‌ترین مدخل را برای ورود خواننده به دنیای داستان برگزینند. بیشتر داستان‌های کوتاه مدرن به گونه‌ای آغاز می‌شوند که گویی خواننده ناگهان وارد اتاقی شده است. در این اتاق، شخصیت‌هایی که همگی برای خواننده غریبه‌اند، مشغول گفت‌وگو یا در حال انجام کاری هستند. گاهی هم خواننده نه با چند شخصیت، بلکه با یک شخصیت منفرد و منزوی روبه‌رو می‌شود که با هیچ‌کس صحبت نمی‌کند، بلکه خاطراتی را ناخواسته در ذهنش مرور می‌کند. خواننده هنوز از مفاد گفته‌های این شخصیت‌ها، یا از چند و چون رویدادهایی که به ذهن شخصیت منزوی متبادر شده است، خبر ندارد و همین باعث ابهام می‌شود. ابهام یکی از کارآمدترین ابزارهایی است که به ویژه نویسنده داستان کوتاه در کار خود به آن احتیاج دارد. خلق ابهام یکی از راه‌های ایجاد انگیزه خواندن داستان در خواننده است. ایجاد وضعیت‌های مبهم، یادآور موقعیت‌هایی است که همه ما در زندگی واقعی با آن روبه‌رو می‌شویم و نمی‌توانیم دلیل رویدادی، یا دلیل رفتار کسی را به روشنی درک کنیم. به عبارتی، خواندن داستان کوتاه ما را نسبت به ابهام در زندگی حساس می‌کند.



برعکس داستان کوتاه، ما در رمان به زمینه‌چینی برای بسط و گسترش رویدادها نیاز داریم. پس نویسنده باید زمان و مکانی را برای داستان معلوم کند، شخصیت یا شخصیت‌های اصلی را به خواننده بشناساند، رابطه شخصیت‌ها را تعریف کند تا زمینه یا موقعیتی باورپذیر برای روی دادن اتفاق‌ها فراهم شود. این احساس آغاز، درکی‌ست که خواننده با شروع خوانش یک اثر دارد و باید دید این درک چه میزان با آغاز و پایان داستان و بدنه‌ی آن همخوانی دارد. منتقد باید بداند نویسنده همواره ناگزیر است مقدماتی را برای کنش اصلی داستان آماده کند و باید با بررسی این موضوع، نشان دهد که آیا نویسنده در خلق این مقدمات موفق بوده است یا نه. همچنین نقاط اوج و فرود داستان هم باید مشخص شوند. درک آغاز داستان بسیار مهم است، چراکه به منتقد کمک می‌کند که بغرنج و کشمکش اصلی را شناسایی کند و نشان دهد که چه ارتباطی با آغاز دارد. این‌که نقطه‌ی بحران داستان کجاست، درگیری ذهنی و بحران درونی شخصیت اصلی داستان را مشخص می‌کند. همچنین کشمکش میان کدام شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد و چه نسبتی با آغاز داستان دارد. منتقد ناگزیر است برای مخاطب خود شمایی از حوادث را ترسیم کند. باید ببیند نوع حادثه‌ی داستانی چه رابطه‌ای با شخصیت‌های داستانی دارد؟ آیا باعث کنجکاوی و تعلیق خواننده می‌شود؟ آیا نشانه‌چینی و فضاسازی به نحوی انجام شده که خواننده به دلایل وقوع حادثه پی ببرد؟ توجه به این نکات باعث می‌شود که منتقد دریابد در کجای اثر حشو و قسمت‌های اضافی وجود دارد. نقد قوی با معنا کردن متفاوت است و باید به گونه‌ای باشد که مخاطب پس از مواجهه با آن بتواند با اندکی تمرین، یک داستان بنویسد. منتقد باید توصیفی کامل از پس زمینه‌ی داستان ارائه کند. معمولن نویسنده‌ی ایرانی در

بحث نام‌گذاری به خصـــوص در مواجهه با ابژه‌های مدرن دچار بحران و مشکل می‌شود. منتقد باید بررسی کند که آیا نام‌گذاری در مورد شـخصـیت‌ها، مکان‌ها و اشیا به درستی انجام شــده؟ بین حوادث داســتان نظم زمانی وجود دارد؟ چطور همـاهنگی بین حوادث برقرار شــــده و چگونـه ســاختاری در داســتان داریم؟ آیا نویســنده درکی از توالی زمانی و افعال دارد؟ در بسـیاری از داسـتان‌های ایرانی این مشـکل وجود دارد که توالی زمانی رعایت نمی‌شـود؛ مثلن ممکن است در یک داستان ببینیم که جهت رویداد به سمت زمان حال اســت، اما نویســنده پس از جمله‌ای حاوی فعل ماضـی نقلی از ماضی بعید استفاده کرده که این اشتباه، عدم درک زمانی نویســنده را نشـان می‌دهد و معلوم است چنین داستانی از نظر درون‌متنی و توالی زمانی ضعف تالیف دارد. منتقد باید درک درســـتی از تفاوت رمان و داســـتان کوتاه داشته باشد و با توجه به شگردهای داستان‌نویسی به بررسی یک رمان ننشـــیند. همانطور که قبلن درباره نحوه شـــروع روایت گفتم، منتقد باید بداند که مدخل روایت در داسـتان با رمان بسـیار متفاوت اسـت. وسـعت مکانی رویدادها در رمان نامحدود اسـت، در حالی که مکان در داستان کوتاه به یک یا چند محل خاص محدود می‌شـود، همچنین محدوده زمانی در رمان دوره‌های مختلفی از زندگی شـخصیت‌ها را شامل می‌شود، در حالی که رویدادهای داستان کوتاه، اغلب در دوره زمانی محدود و خاصی اتفاق می‌افتد. در هر رمانی ما یک نقطه صـفر داریم که روایت از آن‌جا آغاز می‌شود و تمام رویدادهای بعدی براســاس همین نقطه صـــفر متنی سـنجیده می‌شوند، یعنی منتقد هنگام بررسی رمان باید این نقطه صفر را شناسایی کند اما وقت بررسی داستان کوتاه که اغلب از اواسـط رویداد آغاز می‌شـود، منتقد ناچار اسـت وقایع پیرنگ را در ترتیبی متفاوت با آن‌چه راوی روایت کرده است، کنار هم قرار دهد تا به قصه برسد. اگر منتقدی بخواهد اثر را از نظر شـخصیت‌پردازی بررسی کند، در قدم اول بـایـد به چگونگی این کار توجه داشـــته باشـــد. این شــــخصــــیت چه فرهنگی را نمایندگی می‌کند و براســــاس ویژگی‌های مکانی، زمانی، فرهنگی یا تاریخی که داستان در آن‌ها شـکل می‌گیرد، به درسـتی طراحی شده یا نه؟ تناقض درونی شـخصیت از دیگر ویژگی‌های مهمی است که منتقد باید در نقد شخصیت‌پردازی داستان به آن توجه کند. این‌ها عواملی هســـتنـد کـه پرداختن بـه آن‌هـا توســـط منتقـد، داستان‌نویس را قوی‌تر و سلیقه‌ی مخاطب را بالاتر می‌برد.

توجه به نوع دیالوگ‌ها از دیگر نکات مهمی است که منتقد باید به آن‌ها توجه کند. این‌که لحن و بیان شــخصــیت‌ها و کلماتی که از زبان‌شـان به بیرون پرتاب می‌شـود، به خلق و خوی آن‌ها مربوط است یا نه. این یکی از ایرادهای اساسی فیلم‌نـامه‌های ایرانی اســـت که باعث می‌شـــود در طراحی دیالوگ شـخصـیت‌ها دچار معضــل باشــند؛ مثلن در فیلم فارسی، همه‌ی کاراکترها از فرهنگ زبانی یکسانی که همان گویش اســـلانـگ و کوچـه‌بـازاری‌ســـت، تبعیت می‌کنند. مخـاطـب بـایـد قـادر بـاشـــد از طریق دیـالوگ‌های میان شـــخصـــیت‌ها، فضــــاســـازی داســـتان را درک کند و به توصـیف‌های نویسنده پی ببرد. زاویه‌ی دید، اهمیت زیادی دارد چراکه از طریق آن، مخاطب وارد داسـتان می‌شـود، به این عـامـل بـایـد از نظر تغییر زاویه‌ی دید توجه کرد. منتقد باید بررســی کند که در داســتان مورد نقد، این تغییر اتفاق می‌افتد یا زاویه‌ی دید، واحد است؟ مثلن در داستانی ممکن اســـت به فضـــاها از طریق تغییر زاویه‌ی دید و تعدد آن‌ها پرداخته شـود. اگر منتقدی در نقد شـخصیت داستان، اظهار کرد کـه فلان دیـالوگ نبـایـد به کار می‌رفته، باید با دلیل و مـدرک آن را اعلام کنـد و بگویـد کـه یک دیالوگ خلاق، چگونه داسـتان را پیش می‌برد. در واقع باید نوعی انطباق و این‌همانی میان دیالوگ و شـخصـیت داسـتان وجود داشـته بـاشـــد؛ مثلن زمـانی کـه ویژگی‌هـای خاصـــی را به یک شخصیت نسبت می‌دهیم، این ویژگی‌ها باید در دیالوگ‌های آن شـخصـیت نشـان داده شـود، چراکه این انطباق بیانگر تیزهوشـــی نویســـنده اســـت. در فضـــاســـازی هم باید یک شـــخصـــیت در فضـــای خاص خودش قرار بگیرد تا متن باورپذیر شود. توجه به تمام این عناصر و موارد دیگری که اشـاره به آن‌ها از حوصـله این بحث خارج است، می‌تواند نقد را حرفه‌ای‌تر، فنی‌تر و در نهایت داسـتان را در نویسش



بعدی قوی‌تر کند. پس این منتقد است که می‌تواند پیشنهادات سازنده به داستان‌نویس ارائه کند و از طرف دیگر، سلیقه‌ی مخاطب حرفه‌ای را نیز ارتقا دهد. او باید با متن برخوردی آپولونی داشته باشد، یعنی مرکز نگاهش هوش و تفکر باشد. پس منتقد بر نویسنده و شاعر است. به همین دلایل، منتقد ناگزیر است که مطالعات تئوریک داشته باشد تا بر فلسفه‌ی متن اشراف پیدا کند. بخشی از نقد باید تکنیکال باشد، یعنی منتقد عناصر داستان را از نظر تئوریک بتواند بررسی کند. برای این منظور، باید بر مبانی داستان‌نویسی و جهان و چیستی متن اشراف داشته باشد.

هر اثر دو حیطه دارد: حیطه‌ی اجرا و پرفورمنس متن و حیطه‌ی چیستی آن. بی شک بدون درک فلسفی، نمی‌توان وارد حیطه‌ی چیستی اثر شد. اگر منتقد این توانایی و اشراف را نداشته باشد و مسلط بر نویسنده نباشد، مولف نقد را نمی‌پذیرد و محال است از پیشنهادهایش تبعیت کند. متاسفانه در فضای نقد ادبی ایران، نقد - چه مثبت و چه منفی – صرفن کارکردی تبلیغاتی دارد و بیشتر به سیاست‌های بازار فروش کتاب چشم دارد تا واکاوی و فکرپردازی. در صورتی که اگر نقدی خلاق بر یک اثر نوشته شود، اولین کسی که از آن بهره می‌برد، خودِ نویسنده است.

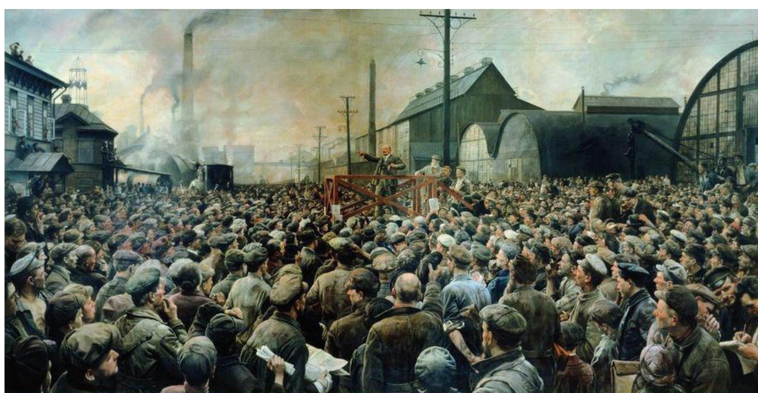
گفت‌وگوی کالج با علی عبدالرضایی



سیمین شیرازی: شما در بعضی از بحث‌های خود درباره‌ی ادبیات کارگری صحبت کردید و معمولن با تقسیم‌بندی‌های رایج مخالف هستید. لطفن بفرمایید این مخالفت بر چه اساسی است و چرا آن‌چه را که در ایران به عنوان ادبیات کارگری مطرح است قبول ندارید؟

پیش از آن‌که وارد موضوع اصلی شوم، لازم است بگویم که در فضای فرهنگی ایران معمولن یک برخورد جانب‌دارانه و دوآلیستی اتفاق می‌افتد، یعنی افراد بر سر یک انتخاب دوتایی قرار می‌گیرند که متعلق به این هستند یا آن! و اگر تعلق قبیله‌ای به این نداشته باشی حق نداری درباره‌اش نظری داشته باشی، مثلن از سیاووش کسرایی انتقاد می‌شد کسی که کراوات می‌زند و کارگر نیست چرا شعر کارگری می‌نویسد! در حالی که طبقه‌ی کارگر مدّنظرشان در ایران کمتر اهل خواندن و نوشتن هستند. اساسن تعریفی که از کارگر در دنیا وجود دارد غلط است؛ بیخود نیست که در تظاهرات روز جهانی کارگر، هیچ استاد دانشگاه یا مهندس و دکتری شرکت نمی‌کند چون تلقی از کارگر اشتباه است. مارکس و جامعه‌شناسان پیرو او، برای هر جامعه‌ای دو طبقه قائل بودند؛ طبقه‌ی کارگر و سرمایه‌دار. در صورتی که در واقعیت این‌طور نیست. اگر این تعریف را بپذیریم، پس تلقی ما از کارگر هم نیازمند تغییر است. از دیدگاه آنارشیستی، هر کسی که برای امرار معاش خود نیازمند کار کردن و دستمزد گرفتن است، کارگر محسوب می‌شود، چه یک مهندس پتروشیمی باشد و چه کارگری که زیردست او کار می‌کند. در حالی که از دیدگاه کاپیتالیستی، کارگر کسی‌ست که در کارخانه یا کارگاه کار می‌کند و یک کارفرما هم دارد و دستمزد می‌گیرد. از این نگاه، کسی که برای خودش کار می‌کند، کارگر محسوب نمی‌شود. این دیدگاه اشتباه است، چون حتی زمانی که کسی برای خودش کار می‌کند، یک مشتری را در نظر دارد که آن مشتری نقش کارفرما را ایفا می‌کند. چون در بازار فروش، رقابت زیادی وجود دارد و فروشنده نیازمند مشتری است و همین موضوع باعث می‌شود که شخص فروشنده تحت امر خریدار باشد. پس هر کسی که دلال‌صفت نباشد و کار کند، کارگر است، چه استاد یک دانشگاه و چه خدمه‌ی آن. تنها سرمایه‌دارها و دلالانی که اگر بتوانند باران را هم با توجه به مساحت بام هر خانه‌ای می‌فروشند، کارگر نیستند. در ایران نیز همان تلقی قدیمی از کارگر وجود دارد؛ یعنی کسی را کارگر می‌دانند که در کارخانه و کارگاه کار می‌کند. حتی کشاورزان هم کارگر محسوب نمی‌شوند و در مناسبات کارگری آن‌ها را دخیل نمی‌کنند. با این تعریف، کارگر محدود شده است. در ایران امروز، نوعی کلاهبرداری وجود دارد که از اهمیت کار کاسته است. انگلس معتقد بود کار است که انسان را می‌سازد. با این تعریف درمی‌یابیم که کارگران از ارزش و هویت وجودی خود آگاه نیستند، به‌خصوص در ایران. به همین دلیل اغلب آرزو می‌کنند که دلال یا پادوی بنگاهی باشند، تا از این طریق هم احترام جامعه را کسب کنند و هم رفاه زیستی خود را افزایش دهند. در ایران فرهنگی وجود دارد که یک کارگر از شغل خود خجالت می‌کشد و از آن فرار می‌کند. در جوامع طبقاتی چون فرهنگ‌سازی صحیح انجام نشده و کارگر به عظمت کار پی نبرده است، نوعی شرمندگی از کار خود دارد و همین باعث می‌شود که شغل‌اش را انکار کند، در حالی که در جوامع غربی این‌گونه

نیست. دلایل دیگری مانند بوروکراسی منحط و پارتی‌بازی هم با محروم کردن اقشار مختلف جامعه از حق برابر، به این فرهنگ دامن می‌زنند. رزا لوگزامبورگ در جایی گفته است: «آزادی بدون برابری یک دروغ بزرگ است.» جورج اورول هم می‌گوید: «به نظر می‌رسد در جوامع انسانی از نظر قانون همه با هم برابرند اما برخی برابرترند.» این دقیقن موضوعی است که در ایران به‌خصوص پس از پیروزی انقلاب اسلامی اتفاق افتاده است. این «برابرتر» بودن برخی آن‌قدر موکد شده است که کارگر روز به روز احساس شرمندگی و حقارت بیشتری می‌کند. پس ما باید تعریف از ادبیات پرولتری را تغییر دهیم. هر کسی که در ایران می‌نویسد کارگر است. کارگر به دو شکل مغزی و یدی وجود دارد. این مفاهیم از یکدیگر تفکیک نشده و به همین دلیل است که ادبیات کارگری در ایران روز به روز کوچک‌تر می‌شود. در ایران نگاه به کارگر بیشتر نگاهی روسی بوده است؛ مثلن اعضای حزب توده، حتی اگر سرمایه‌دار بودند، لباس مندرس و کهنه به تن می‌کردند که به قشر کارگر شبیه شوند. در حالی که لزومن کارگر کسی نیست که لباس پاره و مندرس به تن دارد؛ مثلن در گیلان کشاورزان در پایان روز کاری، لباس‌های شیک می‌پوشند و ظاهر یک بورژوا را دارند. بنابراین نگاه به کارگر یک نگاه طبقاتی است. در ادبیات هم به همین صورت است، مثلن حزب توده ادبیات کارگری را مال خود کرده در حالی که ضعیف‌ترین، احمقانه‌ترین و کثیف‌ترین نوع ادبیات کارگری که ارائه شده، متعلق به اعضای همین حزب است اما آن‌ها خود را صاحب این ادبیات می‌دانند چون این حدها و طبقه‌بندی‌ها را به وجود آورده‌اند. پس بزرگ‌ترین خیانت را همین جاسوس‌هایی می‌کنند که در قالب یک حزب در حال فعالیت هستند. هیچ حزبی مانند حزب توده در جامعه طبقه‌سازی نکرده است، در حالی که مدام دم از مردم می‌زنند. یکی از کارهای این حزب، جدا کردن ادبیات کارگری از باقی کارگرها است. اتفاقن کسانی جزو ادبیات کارگری محسوب می‌شوند که تابه‌حال در این ادبیات از آن‌ها نام برده نشده است، چراکه گویی همیشه باید این شعار را می‌دادند که غم کارگر را می‌خورند! در واقع در ایران ادبیات فرومایه به نام ادبیات کارگری مطرح شده است. در صورتی که ادبیات کارگری، ادبیاتی رادیکال و روشنفکرانه است. معمولن در همه‌ی جوامع، طبقه‌ی فرودست فرصت نوشتن خلاق را پیدا نمی‌کند؛ مثلن در آمریکا، حدود هفتاد سال قبل، کمک‌هایی از طرف حکومت به کارگرزاده‌ها و طبقه‌ی فرودست می‌شد تا از امکان تحصیل در دانشگاه‌های مهم برخوردار شوند و این گونه ادبیات کارگری از سوی خود آن طبقه گسترش می‌یافت اما این کمک‌ها امروزه قطع شده و توجه به این ادبیات هم کاهش یافته است. بنابراین تعاریف در دنیا از کارگر و ادبیات کارگری نیازمند بازبینی مجدد است. این موضوع در مورد ایران مهم‌تر و عمیق‌تر است چون در جامعه‌ی ایران اکثر تعاریف غلط هستند و نیازمند بازبینی و بازنویسی‌اند.



آزاد سقزی: آلبرکامو در یادداشت‌هایش در مورد کافکا می‌نویسد: تنها هنر او مجبور کردن مخاطب به دوباره و دوباره خواندن متن است. چقدر با کامو در این مورد موافقید؟ آیا حتی اگر او درست هم بگوید نمی‌شود این را یک ویژگی خارق‌العاده و یک ایهام بسیار بزرگ برای آثار کافکا دانست؟

به نظر نمی‌رسد کامو این حرف را در نقد کافکا زده باشد. این‌که یک متن تایم خوانش را بالا ببرد و مخاطب را علاقه‌مند کند که برای درک متن، آن را دوباره و دوباره بخواند، زیباست. چون در هربار خواندن، مخاطب به یک درک و تأویل تازه‌تر می‌رسد. من هربار که «بوف کور» را خواندم، آن را یک‌جور دیگری دیدم. مطمئن هستم، اکنون بعد از چند سال، اگر دوباره آن را بخوانم، دید دیگری خواهم داشت. رمان «آئورا» اثر «کارلوس فوئنتس» و «مسخ» اثر «فرانتس کافکا» هم، همین ویژگی را برایم داشتند، هربار شخصیت «گریگور سامسا» را یک‌جور دیگر دیده‌ام. آن موجودی که بدل به سوسک می‌شود، هربار برای من هیئت دیگری داشت. متن بزرگ، برخلاف نظر ساختارگرایان، متن غایی نیست، یعنی معنای غایی ندارد. یک متن بزرگ و خلاق را هر وقت که بخوانید، به یک درک تازه‌ای می‌رسید، مثل اغلب آثار کافکا. پس کامو در ستایش کافکا این حرف را زده است و نه در نقد او، چراکه اگر متنی مخاطب را مجبور به دوباره خواندن کند، هرگز کهنه نمی‌شود و این خارق‌العاده است.

زهرا زارعی: در مورد پیشینه‌ی داستان پست‌مدرن در ایران توضیحی می‌خواستم و این‌که آیا داستانی به این سبک که مولفه‌های پسامدرن را داشته باشد در ایران نوشته شده است؟ و آیا توانسته است به خوبی آن را ارائه دهد؟

تا آن‌جایی که من ادبیات داستانی ایران را خوانده‌ام، همواره افه‌ی پست‌مدرنیستی دیده‌ام. مثل فرق میان تیپ‌سازی و شخصیت‌سازی است. من سطح پست‌مدرنیسم را در ایران دیده‌ام. کتاب آزاده‌خانوم رضا براهنی می‌توانست یک رمان پست‌مدرنیستی خوب باشد. شصت هفتاد صفحه‌ی اول این رمان فوق‌العاده بود و می‌توانست جهت‌گیری‌های جالبی داشته باشد. ای کاش من وقت داشتم تا ادامه‌اش را بنویسم. آزاده‌خانوم رمانی‌ست که نثر و نوع نگاه خوبی دارد. اما بعد از شصت ـــ هفتاد صفحه‌ی اول، به ابتذال کشیده و خراب می‌شود. براهنی آدم ادامه نیست ولی آن رمانش می‌توانست یک رمان پست‌مدرنیستی خوب باشد. من در ادبیات داستانی ایران بزک می‌بینم، بزک پست‌مدرنیستی. البته تمام کتاب‌هایی را که در ایران منتشر می‌شود نخوانده‌ام اما آن‌هایی را که گل می‌کنند و سر زبان‌ها می‌افتند می‌خوانم و این‌هایی که تاکنون خوانده‌ام، هیچ‌کدام رمان پست‌مدرنیستی به آن معنای زیرساختی‌اش نیستند. این‌که نویسنده از چند تکنیک مثل فاصله‌گذاری یا چند مولفه‌ی پست‌مدرنیستی استفاده کند، به این معنی نیست که رمان او پست‌مدرنیستی است. این یعنی بزک کردن رمان که در ایران مد شده است، یعنی هر نویسنده‌ای که کارش می‌گیرد، بعد از آن، همه سعی می‌کنند مثل او بنویسند و از او تبعیت می‌کنند، هیچ‌کس خودش نیست. برای پست‌مدرنیست بودن ابتدا باید خودتان باشید، خودی که از تکنیک‌های پست‌مدرنیستی، جهت تعریف و اجرای نگاه خود استفاده می‌کند. در ایران همه تلاش می‌کنند پست‌مدرنیسم را به نمایش بگذارند که این خود یک‌جور شوآف و استریپ‌تیز (رقص برهنه) به حساب می‌آید. شما در استریپ‌تیز فقط می‌بینید، همه چیز در سطح چشم می‌چرخد و هیچ چیز به فکر نمی‌رسد و مغز را منفجر نمی‌کند. نه، من در ایران داستان و رمان پست‌مدرنیستی ندیده‌ام، مطلقن نخوانده‌ام.

زهرا هاشمی: اصطلاح «آبزوردیسم» بیشتر به معنای پوچی و پوچ‌گرایی‌ست، از طرفی برخی آن را معادل «گنگ و مبهم بودن» یا «حیرت آور بودن» می‌دانند. از نظر شما این اصطلاح در ادبیات به کدام معنی نزدیک‌تر است؟ و مهم‌ترین شاعران و نویسندگان این سبک چه کسانی هستند؟

ابزورد (Absurd) در لغت به معنای «پوچی» ست و«ابزوردیته» ترجمه‌ی «Absurdity» ست. امروزه از واژه‌ی ابزوردیسم (Absurdism) کم‌تر استفاده می‌شود؛ اما در کل

«حیرت‌آور بودن» ارتباطی به معنای «ابزورد» ندارد. همان‌طور که در ابتدا گفتم «ابزورد» به معنای «پوچی« و «معناباختگی»ست؛ یک‌جور فضای سرد و نیهیلیستی‌ست که خود از ادبیات پوچ‌گرایی می‌آید. به عنوان مثال، سراسر کتاب «مسخ» اثر کافکا، در یک فضای ابزورد اتفاق افتاده است. ما در ادبیات فارسی نیز فضای ابزورد داریم، بسیاری از کارهای من ابزورد است که اگر قرار بر جمع‌آوری باشد، می‌توان تمام آن اشعار را در یک کتاب صد صفحه‌ای گنجاند. مثل شعر «ابزوردیته» از کتاب «من در خطرناک زندگی می‌کردم»؛ همان‌طور که از عنوان شعر پیداست، در این شعر روی یک فضای ابزورد فوکوس دارم؛ یا شعر «دایره» از کتاب «پاریس در رنو» که در این شعر علارغم این‌که از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده شده، در نهایت به خلق یک فضای ابزورد منجر شده است. اگر شعری بتواند از فضای پوچی تبعیت کند و حس پوچ بودن را به مخاطب منتقل کند، آن‌جا با یک فضای «ابزورد» روبه‌رو هستیم. بنابراین، «حیرت‌آور بودن» آن ممکن است به خاص بودن و خودویژه بودن متن بازگردد. «ابزورد بودن» برایندی از پوچ‌زیستی، نیهیلیسم و معناباختگی‌ست که همه‌ی این کلمات در یک دایره‌اند و دارای یک معنای واحد هستند، ما در رابطه با نیهیلیسم بسیار بحث کرده‌ایم؛ برای مثال، نیهیلیسم خلاق، نیهیلیسم منفعل و به عبارتی در مورد ابزوردیتی و معناباختگی بسیار گفته‌ایم. این کلمات در معنا تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند و در مجموع نباید ترجمه‌ی متفاوت مترجم‌های مختلف گیج‌مان کند.

حسین محمدی: لطفن در مورد ارتباط مرگ با کلام و گفتمان پسامرگی در پست‌مدرنیسم در روایت‌های داستانی توضیح دهید.

گفتمان پسامرگی و این قبیل مفاهیم، تولید ذهنیت‌های مذهب زده‌ی ایرانی‌اند. وقتی بخش «درون‌حکومتی» با بحث‌های پست‌مدرنیستی آشنا شدند آن را به معاد و شهادت و مثلن آن دنیا ربط دادند و یک‌سری بحث‌ها را اصلن نفهمیدند. «برایان مک‌هیل» تنها پست‌مدرنی‌ست که به طور جذاب به مسأله‌ی مرگ و دیسکورس‌ها و گفتمان‌هایی که در دوره‌های مختلف وجود دارد می‌پردازد. درک مسأله‌ی مطرح شده‌ی برایان مک‌هیل آسان نیست؛ این بخش «درون‌حکومتی» یک‌سری کلمات از این قبیل را ساختند و پست‌مدرنیسم ایرانی را دچار خدشه کردند. برایان مک‌هیل به‌طور دقیق، به روابطی پرداخته که گفتمان‌های مختلف با مرگ دارند؛ در جاهایی از یک زاویه، خلاف برایان مک‌هیل، ما می‌توانیم در مورد مرگ



گفتمان‌ها سخن بگوییم که کجا یک گفتمان تمام می‌شود؛ کجا مرگ یک گفتمان، یک ایدئولوژی و یا مرگ قهرمانِ اسمیت و مرگ مولف رخ می‌دهد. این مرگ را شما می‌توانید داخل گفتمان‌های دیگر برده و با آن کار کنید؛ مثلن در شعر و داستان هر دوره‌ای، همیشه جای عناصر موجود در حاشیه و صحنه عوض می‌شود، بعضی چیزها در یک دوره‌ی زمانی مد شده و از آن‌ها زیاد استفاده می‌شود و بعد از مدتی این‌ها را دچار مرگ کرده، از صحنه خارج و برخی عناصر دیگر را وارد صحنه می‌کنیم و به آن‌ها زندگی می‌بخشیم. مثلن یک دوره ادبیات دست سورئالیست‌هاست یا دست ایماژیست‌هاست، دوره‌ی بعد دست سمبلیست‌هاست، وقتی سمبلیسم کارش به بن‌بست می‌رسد و بدل به نوی از مد افتاده می‌شود، مرگ آن اعلام

می‌شـــود و این‌جاســـت که ما با مرگ یک گفتمان تئوریک روبرو می‌شویم.

عدنان صـیقلانی: الیوت در مقاله سنت و قریحه شخصی گزاره‌ای مطرح می‌کند که به شرح زیر است: «گذشته به همان اندازه که حال را رهبری می‌کند، باید به واســطه حال عوض شـود». اول این‌که شما چه مقدار از سنت‌ها برای پوئسیس یا ابداع شعر استفاده کردید؟ و در اشعاری که می‌خوانید، چقدر دخیل ســنت شــما را به سرخوشی می‌رســاند؟ (البته کمی ســوال کلی‌ست)، سوال بعدی‌ام این اســـت که هایدگر آفرینش از وجود را باز هم نوعی ابـداع می‌داند (فوزیس، پیدایش چیزی با بیرون آمدن از خودش). به نظر شـــما درباره‌ی ســـنت هم این صـــدق می‌کند؟ به نظر شـــما آیا می‌توان از کلمات آرکائیک (با رعایت قواعد ذکر شده در مجله‌های فایل شعر) به نوعی دیگر اســتفاده کرد (غیر از جریان احضـــار شـــخص‌های مختلف از قرن گذشته به متن)؛ مثلن ترکیب واژه (بل/وا کند) یعنی بدون در نظر گرفتن جهان کلی شـــعر و با بها دادن به شــخصیت یک کلمه در زبان واژه‌هایی همچون فغـان، ترکیـب‌هایی همچون تاراج نظر و... به‌طور کلی شما را به سرخوشی می‌رساند و استفاده‌اش را می‌پسندید (باز تکرار می‌کنم، فارغ از احضــار شخصی از قدیم، در متن)؟

برای درک این گزاره بـایـد به مبحث غلط‌خوانی اشــــراف داشــت. غلط‌خوانی چیست؟ متنی مربوط به گذشته که شما با اســـتفاده از بینامتنیت آن را بدل به متنی تازه می‌کنید، در این نوع برخورد متن اولیه به بســـتر جدیدی انتقال می‌یابد. مثلن صــدســال قبل، یک غزل حافظ را معنی می‌کردند، اما امروزه همان غزل را از لحاظ زبان شـناسـی و دسـتگاه‌های دیگر مورد بررســی قرار می‌دهند، بدین مفهوم که بررســی امروزین یک اثر کلاســیک باعث احیای آن می‌شــود، چون یک روایت و تاویل دیگر از آن به دســت می‌آید، به همین علـت، از یک بیت حافظ دو جناح مخالف می‌توانند به نفع خودشـــان اســـتفـاده کنند و منظور الیوت از این گزاره که می‌گوید گذشـــته به همان اندازه که حال را رهبری می‌کند باید به واسـطه حال عوض شود، یعنی امروزی کردن امری که مربوط به گذشـته است، امروزی کردن امر آرکائیک. در زبان شعری من در دهه هفتاد سبک هندی و شاعرانی مانند کلیم کاشـانی، بیدل دهلوی و تا حدی صائب تبریزی نقش مهمی داشـته‌اند، یعنی من از سـنت ادبیات فارسـی بیشـتر متمایل به سـبک هندی به‌خصوص بیدل بوده‌ام. در نثر هم، نثر دوره قـاجـار و کســی مثل قائم مقام، نثر تذکره‌الاولیا، تاریخ طبری یا عقل سرخ و نثر زیبای شمس تبریزی کمک زیادی به من کرده اسـت و این‌ها همه حضـور سنت را در شـعرم نشان می‌دهد، چون معتقدم که بدون درک و تحلیل سنت رسیدن به امر نو غیرممکن است.

در جواب سوال دوم باید بگویم فوز را یونانی‌ها نور و نور تـابـاندن معنی می‌کنند. بحث هایدگر با مجموعه بحث‌های هوسـرل درباره پدیدارشناسی بسیار متفاوت است. یعنی در روش هایدگر، روش وجودی و هستی‌شناسی مورد بررسی قرار گرفته می‌شود، در صورتی که هوسرل بیشتر با پدیده‌ها برخورد می‌کنـد. به نوعی ما از طریق هایدگر به هرمنوتیک خلاق و چنـدتـاویلی، بـه وجه وجودی انســـان، به فهم از طریق درون فهمی می‌رسیم، این‌که چگونه می‌شود فهمیدن را بـدل به درون فهمی کرد و از دل متن چیزهایی را بیرون کشــید که به آن‌ها نور تابانده نشــده اســت. از این رو فوز یعنی آشکار کردن آن امر مخفی. آن‌ها گزاره معروفی دارند که می‌گوید: «آن‌چه که مرئی‌ست دقیقن نامرئی‌ست»؛ یعنی آن‌چه که دیده می‌شـود آن‌چه نیست که هست، بلکه با نور تاباندن آن چیز هویدا می‌شـــود، از این طریق آن چیز جدید از درون خودش متولـد می‌شـــود، به این مقوله خیلی‌ها از جمله هوسرل و هگل نگاه پدیدارشناسانه داشته‌اند.

در جواب به بخش بعدی سـوال باید گفت در چندصـدایی وقتی قصـد حضور شخصیتی از قرن‌های گذشته را در متن داشـته باشـیم، از زبان و فرمی استفاده می‌کنیم که مربوط به

همان دوران باشد که متن باورپذیر شود، مثل زبان آرکائیک و قالب‌های کلاسیک (غزل، مثنوی) که در شعرهای من نیز وجود دارد. در مورد استفاده یک کلمه خاص در شعر باید بگویم که همه چیز به اجرا وابسته است. در ادبیات «نه» وجود ندارد، این را بنویس آن را ننویس، نداریم. من معتقدم که هر چیز غلطی که تولید تازگی و زیبایی کند، به شدت درست است، مثلن شاملو در تمامی اشعارش از زبان آرکائیک استفاده می‌کند، اما فقط در بعضی از اشعارش این زبان جا می‌افتد و مخاطب را به لذت می‌رساند. در حقیقت آن‌جا نیت مؤلف با شیوه اجرا دچار این‌همانی شده و اثر شعری به‌وجود آمده است. امری که در مابقی اشعارش دیده نمی‌شود و آدم می‌ماند که چرا تم‌های مختلف را در این زبان ریخته است، بدین مفهوم که از زبان آرکائیک من‌حیث ابزار استفاده کرده است که به‌شخصه به شدت با آن مخالفم و طرفدار شاعر چندزبانه، چندشاعره و چندجهانه هستم، چراکه هر زبانی یک پنجره است و جهان خودش را به نمایش درمی‌آورد، هر شاعری با توجه به قدرت و توانایی خودش می‌تواند از نثرها و سیستم‌های مختلف زبانی استفاده کند و به شعر برسد، مثلن ادبیات فارسی به جز چند تجربه‌ی شاملو که شعرهای موفقی نیستند، کم‌تر به زبان لوگو و کوچه بازاری توجه کرده است. در نتیجه نوشتن اقدامی جهت سرخوشی و اکتی برای ایجاد لذت و شعف است که با کشف و تازگی به‌وجود می‌آید، از این رو شاعری که به تکرار می‌افتد این امر را دچار خلل می‌کند و مقلدی بیش نیست.

سمیه ابراهیمی: ژیل دولوز در مقاله‌ی تئوری ریزوم خود، به ساختارهای درختی می‌تازد و از فکرپردازان آوانگارد می‌خواهد خود را از چنین تشکیلات منفعل کننده‌ای خارج و مثل ریزوم در هر جای نابه‌جایی رشد کنند. آیا این به معنای نفی کامل سنت‌ها و دستاوردهای پیشینیان است؟ یعنی مثلن شاعر امروزی، نباید وقتش را صرف خواندن کلاسیک‌ها کند تا مبادا در دام وزن و قالب بیفتد؟ یا راه میانه‌ای وجود دارد؟

ژیل دلوز و همکارش فلیکس گاتاری در کتاب هزار سطح صاف در این‌باره مفصل صحبت کرده‌اند. در ایران این اصطلاح به غلط ریزوم ترجمه شده در حالی که شکل صحیح آن رایزوم (Rhizome) به معنای ساقه‌ی زمینی است. خیلی‌ها رایزوم را ریشه‌ی جانبی ترجمه کرده‌اند یعنی گیاهانی که ریشه‌شان به جای عمودی بودن، به شکل توده (مثل سری پر از موی فرفری) است، در صورتی که این طرز تلقی اشتباه است. رایزوم در گیاهانی مثل مارچوبه و زنبق دیده می‌شود یعنی این گیاهان، ساقه‌ی افقی دارند که در سطح زمین یا یک لایه پایین‌تر در زیر زمین حرکت می‌کنند. آن‌ها به‌جای این‌که رشد عمودی داشته باشند، حرکتی افقی دارند. بحث دلوز درباره‌ی خصلت چندگانه‌ی اندیشه و چگونگی حرکت رایزومی آن است. شکل اجرایی آن هم کاری‌ست که ما در کالج انجام داده‌ایم و می‌تواند نمونه‌ای بارز از چنین حرکتی باشد. مثلن وقتی نتوانستیم در ایران صاحب تریبون، رادیو و یا روزنامه باشیم، این مدیاها را در بستر فضای مجازی راه‌اندازی کردیم؛ یعنی ما از تلگرام که خود می‌تواند استعاره‌ای از ساقه‌ی افقی در بین مدیاها باشد، استفاده کردیم تا تریبون تازه به‌وجود بیاوریم که از دل این رایزوم (تلگرام) در ادامه شاخه‌های جانبی دیگری نیز تولید شد (مجله‌ی فایل شعر،



وب‌سایت، رادیو، صفحات مجازی در اینستاگرام، یوتیوب، آپارات، ساوند کلاود و...). این بدان معناست که ما در کالج حرکت رایزومی داریم کـه هر روز در حال تکثیر بیشـــتر اســـت و ابعاد گســـترده‌تری می‌یابد، به‌طوری که اکنون در میـدان انقلاب تهران، مجلات و کتـاب‌هـای نشـــر کـالج زیراکس و به فروش می‌رسـند. این امر خود شاخه‌ای دیگر از حرکـت رایزومی مـاســـت، پس از طریق همین جریـان می‌توانیم شـــاخه‌های دیگری نیز در فضـــای فارســـی زبان بسـازیم، مثلن بزودی کالج فـکرپردازی را نیز راه خواهیـم انداخت. این یعنی شـــیوه‌ی اجرا و تأثیر اندیشـــه. به دلیل ترجمه‌ی غلط، ما فکر می‌کنیم باید ریشـــه‌ی اصـلی جریان ادبیات معاصـر یا همان ساختار درختی را که شعر کلاسیک است، نفی کنیم؛ این طرز تفکر صحیح نیست. مگر می‌شود بدون توجه به سنت‌ها، چیزی نوشت؟ آیا می‌توان جمله‌ای شعری نوشت، بدون این‌که درکی از شعر کلاسیک داشت؟ مگر می‌توان بدون شـناخت گذشته، خلاق عمل کرد؟ فقط از خـاکســـتر ققنوس اســـت که ققنوس دیگری برخواهد خاســـت. خلاقیت تازه اتفاق نمی‌افتد مگر این‌که محصـــول شـناخت عمیقی از سـنت خودش باشـد. این‌که بدانیم چه اتفـاقـاتی تاکنون افتاده بســـیار مهم اســـت و آن‌ها را باید دانست. تا بر امر انجام شده اشراف نداشته باشیم، نمی‌توانیم درکی از کار انجام نشـــده پیدا کنیم. تا این آگاهی و اطلاع شـکل نگیرد، نمی‌توان به خلق تازه‌ای رسید. شعر، آفرینش تازگی‌سـت و این مهم، محقق نمی‌شـود مگر با اشـراف بر اتفـاقـات خلاق قبلی. پس خوانش ادبیـات کلاســـیـک، اجباری‌ســـت. البته منظور از کلاســـیک فقط قرن چهارم تا یازدهم نیسـت بلکه شـامل تمام دوره‌ی بازگشـت، سـبک هندی و عراقی، شـعر نیمایی، شـعر شـاملو، دهه‌ی پنجاه و شـصت و حتی هفتاد نیز می‌شود. تمام این‌ها را باید خواند و شـــناخت. شـــعر کلاســـیک ما، زبان قدرت‌مندی دارد. بنـابراین اســـتعدادهای کوچک را قورت می‌دهد و آن‌ها را بدل به میمون مقلد می‌کند، چون مقهور شـــعر کلاســـیک می‌شـــوند و ســـنتی عمل می‌کنند. چنین کســـانی هر چقدر بخواهند در قالب و نوع نگاه، خود را تازه کنند، باز مرتجع باقی می‌مانند چون امکان ندارد شما بخواهید حرف تازه‌ای بزنید و بتوانید آن را در قالب کهنه بگنجانید. چنین ســخنی بـاورپـذیر و موثر نخواهد بود. این به نوعی رفتار ارتجاعی اســـت. من هرگز گمـان نمی‌کنم ژیـل دلوز خطـاب بـه فکرپردازان آوانگارد بگوید سـاختار درختی را به‌طور کامل نفی کننـد، بلکه منظورش این اســـت اگر این امکان وجود نـدارد، از امکـانـات جـانبی یعنی خصـــلت رایزوم‌ها بهره بگیرند. گیاه رایزومی علاوه بر حرکت عمودی، در سطح و زیرزمین هم سـاقه کرده و مسـاحتی را مال خودش می‌کند. خصـلت اندیشـه نیز این گونه اسـت؛ مثل کالج که از هیچ، همه چیز ساخته، پس نوع این فعالیت، هیئتی رایزومی دارد و از چنین تفکری تبعیت می‌کند.

محمد مروج: ژیل دلوز نوشـــته‌ای درباره‌ی کاراکترهای داستان‌های ساموئل بکت (مالوی، مالون و...) دارد که در آن، بین خســـتگی و فرســـودگی تفاوت قائل می‌شـــود و می‌گوید: «شخص خسته دیگر هیچ امکان سوبژکتیوی در اختیـار ندارد، پس او نمی‌تواند کم‌ترین امکان ابژکتیوی را بالفعل کند. شـخص خســته صـرفن فعل بخشیدن را فرسـوده اسـت، در حالی که شـخص فرسـوده کل امر ممکن را می‌فرســاید.» آیا شـــما بین این دو مقوله یعنی خسته بودن و فرسودگی (تحلیل رفتگی) فرقی می‌بینید؟ آیا می‌توان گفت شـخص فرسوده همان نیهیلیست منفعل است؟

شما به دوست‌دخترتان می‌گویید از تو خسته شدم نه این‌که از تو فرســـوده شـــدم. یا می‌گویید من از انجام فلان کار، خسـته‌ام نه فرسـوده. می خواهم بگویم خستگی به جنبه‌ای مربوط می‌شود فرسوده‌گی به تمام جوانب. این دو اصطلاح، بار زبانی خاصـی دارند. ژیل دلوز معتقد است که مقاومت، یک کنش خلاق اسـت. اگر دقت کنید، او تحلیل رفتگی را بـه از بین رفتن تمـام امکان‌هایی که می‌توانند اتفاق بیفتند، مربوط می‌دانـد. یعنی وقتی امکان هر رخداد دلخواه از بین

برود، شما تحلیل می‌روید. وی تأکید دارد که تحلیل رفتگی، وضعی‌ست که برای خلق سوژه‌ی تازه و جدید، ضروری‌ست. این نکته‌ی مهم بحث دلوز است. به عبارت دیگر، وقتی تمام راه‌ها بسته می‌شود، دقیقن در همان وقت یک مسیر جدید در ذهن‌تان باز می‌شود. این مسیر، راهی‌ست که هیچ‌کس از آن نرفته است. وقتی شما به‌طور کامل تحلیل می‌روید، خلاقیت‌تان تحریک می‌شود و خلق تازه‌ای شکل می‌گیرد. یعنی دلوز می‌خواهد بگوید مقاومت در برابر فرسودگی به خلاقیت منجر خواهد شد. این



مسأله‌ی اوست. فرق یک نیهیلیست منفعل با یک نیهیلیست اکتیو در چیست؟ نیهیلیست فعال، کسی‌ست که به همان درک سوبژکتیو یک نیهیلیست منفعل می‌رسد (همه چیز تمام شد، پاسخی وجود ندارد)، ولی در آن وضعیت، ابژه‌های خود را از نو بازسازی و جهان مورد نظرش را تولید می‌کند. ولی نیهیلیست منفعل نیازی به این کار نمی‌بیند و همه چیز را تمام شده می‌پندارد. درباره‌ی نیهیلیسم تاکنون بسیار بحث کرده‌ایم که می‌توانید برای درک بهتر به مجله‌ی فایل شعر ۷ رجوع کنید. در بحث دلوز، یک گشایش در آن لحظه‌ای که تمام امیدهایتان از بین رفته‌اند، وجود دارد. در آن لحظه، شما طبق روال نیهیلیست‌های منفعل یا باید گوشه‌نشینی کنید یا خودکشی، اما دلوز می‌گوید این‌ها تازه مقدماتی هستند که باعث بروز استعدادهای فردی و خلاقیت می‌شوند. این همان بحث امیدواری و کنش یک نیهیلیست خلاق است، یعنی خلق امکانی از هیچ.

عرفان جعفری: فرق چندتأویلی با ابهام و ایهام در چیست؟

فلان مسأله مبهم است یعنی چه؟ یعنی واضح (clear)، شفاف و آشکار نیست؛ یعنی نمی‌توانید با قطعیت درباره‌ی آن اظهار نظر کنید. این‌جا ما با ابهام سروکار داریم و معمولن می‌توان آن را به چند چیز نسبت داد. ابهام جایی اتفاق می‌افتد که شما قطعیت ندارید، ولی چندتأویلی بودن معنایش این نیست، البته می‌تواند بخشی از آن باشد. در واقع ابهام زیرمجموعه‌ی چندتأویلی‌ست. به عبارت دیگر، می‌توان از طریق مسأله‌ای که مبهم است، به چند تعریف رسید. یک جایی شما در ابهام‌سازی از چندواژگانی استفاده می‌کنید که در یک واژه اتفاق می‌افتد. آن کلمه معناهای مختلف دارد و نمی‌دانید کدام معنا به آن سطر جواب می‌دهد. بنابراین باید فضای درونی آن قطعه را دریابید تا به معنای قطعی کلمه برسید؛ به این تکنیک، چندواژگانی می‌گویند. این‌جا ابهام وجود ندارد. این دیگر به داده‌ها و اطلاعات ذهنی شما بستگی دارد تا آن سطر را فهمیده و مفهوم آن را شکار کنید. ولی آیا تمام سطرها یا گزاره‌ها معنای غایی و قطعی دارند؟ چندتأویلی، متن را براساس مرگ مؤلف می‌خواند. ولی ابهام ربطی به آن ندارد. چندتأویلی، اثر ادبی را از نو بازنویسی می‌کند یعنی تأویل مورد نظرش را می‌نویسد. حال ممکن است بیان شما مبهم نباشد، ولی یک مخاطب خلاق متن‌تان را آن طوری که

خود می‌خواهد، بخواند. به‌عبارت دیگر، از موضوع یا داستان شفاف و واضح شما، موضوعی دیگر بسازد.
چندتأویلی جهان گسترده‌تری نسبت به ابهام دارد، چون به‌جای معنای یک سطر، با کل متن مواجه می‌شود. هر متن باز، چندتأویلی‌ست، ولی چنین متنی لزومن دارای ابهام نیست. متن بسته، متنی‌ست تک‌تأویلی مثل یک داستان پلیسی که ممکن است در آن ابهام باشد. پس می‌توان گفت که ابهام زیرمجموعه‌ی چندتأویلی‌ست.
حال ایهام چیست؟ در ایهام ما با یک عبارت طرفیم نه با یک قطعه یا متن. در ایهام، یک کلمه را انتخاب می‌کنید که می‌تواند چندمعنایی باشد و با توجه به سطر، معنای مورد نظر را کشف می‌کنیم. این مسأله ربطی به چندتأویلی ندارد چون چندتاویلی با کل متن سروکار دارد و به ما نشان می‌دهد که چگونه می‌توانیم از آن متن جدیدی بسازیم.

علیرضا مطلبی: آیا می‌توان گفت که نقطه‌ی اوج مرگ مؤلف در ایران، دهه‌ی هفتاد بود؟
نظرتان درباره‌ی شعر شاعرانی مثل رویا تفتی، بهزاد زرین‌پور و محمد آزرم چیست و چرا نتوانستند به راه خود آن‌گونه که انتظار می‌رفت، ادامه دهند؟
جایگاه شعر شاعرانی مثل هرمز علی‌پور و یا هوشنگ چالنگی را کجای شعر معاصر می‌دانید؟ همچنین میزان خدمت‌شان به شعر و کلمه؟
نظرتان درباره‌ی شعر قاسم هاشمی‌نژاد (از معدود افراد مورد پسند ابراهیم گلستان) چیست؟ هرچند که او را بیشتر به عنوان داستان‌نویس، منتقد و عرفان‌پژوه می‌شناسند.

باید گفت که یک ادبیات طبقاتی و منحط هرگز نمی‌تواند مرگ مؤلف را تاب بیاورد. می‌گویید نقطه‌ی اوج مرگ مؤلف، دهه‌ی هفتاد بود، در صورتی که در آن دهه تنها درباره‌ی آن حرف زدند. آیا اتفاقی افتاد؟ اگر از تک‌تک دهه هفتادی‌ها درباره‌ی علی عبدالرضایی بپرسید، از زندگی شخصی من می‌گویند؛ یعنی قبل از این‌که به شعرهایم بپردازند، درباره‌ی زندگی شخصی‌ام بحث می‌کنند. هیچ‌وقت از بحث‌ها و فکرهای علی عبدالرضایی کسی چیزی نمی‌گوید. کسی از شعر عبدالرضایی حرفی نمی‌زند و همه فقط در حال ترورند. جامعه و ادبیات تروریست، هرگز نمی‌تواند درکی از مرگ مؤلف داشته باشد. آن‌جا درباره‌ی مرگ مؤلف فقط حرف می‌زنند و در عمل هیچ اتفاقی نمی‌افتد. در واقع هرگز فهم مرگ مؤلف به صورت فرهنگی در ایران رخ نداده؛ در زیرزمین هیچ اتفاقی نمی‌افتد. پس در جواب این‌که می‌گویید نقطه‌ی اوج مرگ مؤلف دهه‌ی هفتاد بوده، باید گفت که در برهه‌ای، تنها شعارش را دادند. کدام یک از دهه هفتادی‌ها درکی از مرگ مؤلف دارد و به فرهنگ آن رسیده است؟ به این‌که اگر با متنی برخورد می‌کند، تمام عقده‌ها و دشمنی‌ها و مشکلات شخصی با صاحب آن اثر را کنار گذاشته و فقط به متن‌اش بپردازد؟ ما هرگز در تاریخ تا به همین امروز، مرگ مؤلف را باور نداشته‌ایم مگر در صورتی که مرگ اتفاق افتاده باشد. درباره‌ی حافظِ مرده حرف می‌زنیم یا بعد از مرگ فروغ دیگر لقب جنده به او نمی‌دهیم، دیگر به او نمی‌گوییم بدکاره و حالا با گذشت زمان، او را از انگل اجتماعی به عارفی اجتماعی ارتقا داده‌ایم! قرار نیست هر زمان که کسی حرفی از مرگ مؤلف زد، به این نتیجه برسیم که درکی از این مقوله دارد. هنوز زمان زیادی مانده تا بطور عملی مرگ مولف را اجرا کنیم، ما مردمی اخلاق محور و کیچ بازیم و هنوز مانده از حسادت‌ها و عقده‌هامان فاصله بگیریم. مطلقن می‌گویم که هنوز هیچ شاعر یا منتقد و نویسنده‌ای ندیده‌ام که به حداقل‌های تئوری مرگ مؤلف عمل کرده باشد. درباره‌ی سوال دوم باید بگویم این‌ها همه شاعرانی هستند که در شروع خفه شدند. محمد آزرم را بیشتر ترجیح می‌دهم چون کنکاش تئوریک دارد و می‌نویسد و خدمت می‌کند. این‌گونه افراد، آدم‌های جالبی هستند. آزرم کتابی به عنوان «عکس منتشر نشده» دارد که چند شعر خوب در آن هست، ولی بعد به این در و آن در زد و به‌جای این‌که آوانگاردیسم را زیستی کند، رویکردی

ماشینی را پیشه کرد. رویا تفتی هم در قیاس با دو نفر دیگر قابل بررسی نیست، زرین‌پور متاسفانه شاعری‌ست که شروع نشده تمام شد، کسی که بیست سال آزگار شعری نمی‌نویسد، یعنی تمام شده است. همان موقع هم مجموعه‌ی شعرش (ای کاش آفتاب از چهارسو بتابد) در سطح همان دهه‌ی هفتاد بود. شعر فارسی از لحاظ نظرگاهی بسیار از دهه‌ی هفتاد فاصله گرفته و اکنون در جایی دیگر است. هنوز خیلی‌ها از شعر دهه‌ی هفتاد دفاع می‌کنند، در حالی که شعر آن دهه تمام و کلاسیک شده است. اکنون می‌توان دهه‌ی هفتاد را به عنوان یک تجربه که باید از آن درس گرفت مورد بررسی قرار داد. شعر ادامه دارد، حرکت می‌کند و هر ده سال عوض می‌شود. این اتفاق به‌طور مطلق در همه‌ی کشورها رخ می‌دهد. من در دهه‌ی هشتاد، پنج کتاب منتشر کردم که همگی قدغن و هیچ‌کدام خوانده نشدند و یا اگر خوانده شدند، فقط از آن‌ها کپی و تقلید کردند. در دهه‌ی هشتاد اتفاق‌های مهمی افتاده است که البته ربطی به ساده‌نویسی و جریان‌های مبتذل دیگر ندارد. در آن دهه کارهای مهمی انجام شده، اما شاعران و نویسندگانی که آن‌ها را انجام دادند، به گوشه‌ای تبعید شده و دیده نمی‌شوند. بالاخره بحث‌هایی که طی این شانزده ماه کردیم، برای زمان حال نبوده بلکه ثمره‌ی یک زندگی‌ست که در تمام این سال‌ها غیبت داشته است. متاسفانه منتقدهای ایران بی‌سوادند. آنجا شما وقتی متن خلاقی می‌نویسید، ناگزیرید درباره‌ی آن توضیح دهید، مصاحبه کنید و بگویید چه کارهای تازه‌ای کرده‌اید وگرنه محال است درک شوید. اگر یک شاعر یا نویسنده‌ی خلاق و آوانگارد درباره‌ی کاری که می‌کند توضیح ندهد، هرگز فرصت مطرح شدن در ایران را نخواهد یافت. به این دلیل که آن‌ها نمی‌فهمند و عقب‌اند.



همان‌طور که هدایت از زمان خود حداقل صد سال جلوتر بود. این سال‌ها باید می‌گذشت تا ما به عظمت زیستی هدایت پی ببریم. البته هنوز تفکر و نگاه هدایت برای خیلی‌ها شناخته شده نیست؛ مثلن بعضی می‌گویند که او ضد عرب‌ها و نژادپرست بوده و حرف‌های احمقانه‌ای از این دست می‌زنند. در صورتی که او کسی بود که ذات و نگاهی سیاسی و تیزبین داشت و این سیاست درست عین ادبیات بود. هنوز این مرد بزرگ ادبیات ایران را آن‌طور که باید نمی‌شناسیم. در نتیجه این‌ها کسانی هستند که در شروع ذبح شدند. ادبیات ایرانی، ادبیاتی‌ست که در آن همه دچار جوان‌مرگی می‌شوند و متأسفانه این واقعیتی‌ست که رخ می‌دهد. چرا نتوانستند به راه خود آن‌گونه که انتظار می‌رفت ادامه دهند؟ به‌خاطر این که در ادبیات باید اهل ریسک بود و در خطرناک زندگی کرد. ممکن است که در شروع جرقه‌ای خورده و چند شعر خوب بنویسید، اما برای این‌که بتوان در ادبیات حضور داشت، باید به آن جرقه بنیاد و آن را ادامه داد تا آن فضا را مال خود و بدل به یک دستگاه کرد. سپس به آن اتفاق تفکر داده و غنا بخشید و جلو برد. این دقیقن کاری است که شاعر و نویسنده‌ی ایرانی توان انجامش را ندارد، چراکه در همان لحظه‌ای که متولد می‌شود، می‌میرد. چون به محض این‌که چند نفر از او تعریف می‌کنند، خودش را گم و سعی دارد معامله کند و همان لحظه می‌خواهد از تمام پیشکسوت‌ها یک تائید بگیرد و بدل به استاد شود. یعنی به‌جای این‌که بنویسد، در پی این است که بیعت بگیرد و بقیه بگویند تو شاعری، پسر خوبی هستی و کارهایت خیلی عالی‌ست. چرا شاعران و نویسندگان ایرانی اصلن جنگ‌جو نیستند؟ یا رادیکال نبوده و با ارتجاع مخالفت نمی‌کنند؟

سینمای ایرانی هم دقیقن همین وضع را دارد و در آن، همه از هم تعریف می‌کنند. ولی این انتقاد است که یک حرکت را پیش می‌برد. شاعر ایرانی عرضه‌ی زندگی خلاق و ریسک را ندارد. از طرفی آوانگارد می‌نویسد و از سوی دیگر مثل ملاها رفتار می‌کند، آن وقت این شاعر چگونه می‌تواند زندگی کند؟ از زن بودن دم می‌زند و در عمل هیچ کاری نمی‌کند، دقیقن به همین دلیل است که حتی یک فروغ هم در شعر فارسی نداریم و اگر هم کسی یکی جسارتی به خرج می‌دهد، تفکرش به آن اندازه قد نکشیده و فقط ادا درمی‌آورد، یعنی ریسک می‌کند تا مشهور شود ولی غنای ذهنی فروغ را ندارد. توانایی در زیستن یعنی این‌که بتوان زندگی خود را تغییر داد. مادامی که آدم به مادیات فکر می‌کند، هیچ‌گونه ادبیاتی شکل نمی‌گیرد. تا وقتی که انسان به فکر ازدواج و بچه‌دار شدن و امثال این باشد، نمی‌تواند به شعر برسد. در واقع شعر خودش خانواده و فرزند است. مثال این قضیه همان داستان پیله و کرم ابریشم است که می‌تند و می‌تند تا پیله یا همان شعر سپیدش خلق شود ولی دقیقن آن‌جا می‌میرد تا مثل ققنوس از خاکسترش برخیزد و دوباره پرواز کند و این چیزی‌ست که زحمت می‌طلبد و بسیار سخت است. در ایران اگر کسی واقعن شاعر باشد ناگزیر تبعید می‌شود، چراکه نمی‌تواند دوام بیاورد، یعنی نمی‌گذارند که دوام بیاورد. مگر من سیاسی بودم؟ اما نگذاشتند بمانم. نه تنها حکومت، بلکه مردم و روشنفکری شعاری ایرانی نیز که یکی از یکی بی‌سوادتر و خنگ‌تر هستند، چنین رفتاری دارند. این فضای زیستی جهان سوم است. در چنین فضایی معمولن این اتفاق‌ها می‌افتد. اگر از لحاظ سیاسی هم نگاه کنیم، وقتی انقلاب ایران اتفاق می‌افتد، اول از همه کسانی که بانی و تئوریسین آن بودند، گردن زده می‌شوند. نگاه کنید به قتل عام و تبعید چپ‌های ایرانی که بانیان واقعی انقلاب پنجا و هفت بودند، حتی اگر ملاها را دخیل در بروز انقلاب بدانید، می‌بینید که مطرح‌ترین‌شان در همان اوان کشته شده‌اند. مطهری کشته می‌شود، شریعتی، بهشتی، مفتح و باهنر و رجایی نیز همین‌طور. یعنی ابتدا این‌ها قربانی می‌شوند و در نهایت، خنگ‌ترین و آلت دست‌ترین‌شان باقی می‌مانند. هر جریانی در کشور ایران این‌گونه است و پشت تمام آن‌ها توطئه وجود دارد. باید متذکر شد که این مسأله بسیار مهم است و در این زمینه باید گسترده‌تر حرف زد. پیش تر در انقلاب مشروطه و بعد از آن هم چنین اتفاقی افتاده، مثلن یکی مانند خلیل ملکی نمی‌ماند و در نطفه گردن زده و منزوی می‌شود، به‌خاطر این‌که قضایایی پشت پرده هست. این مسأله جای بحث فراوان دارد.

در سؤال بعدی پرسیده‌اید که جایگاه شعر شاعرانی مثل هرمز علی‌پور یا هوشنگ چالنگی را کجای شعر معاصر می‌دانید؟ همچنین میزان خدمت‌شان به شعر و کلمه؟ افراد نامبرده تقریبن هیچ جایگاهی ندارند. شما در تمام جریان شعر دیگر، یک اسلام‌پور را دارید و یک بیژن الهی؛ دومی به خاطر کاراکتر و چند کاری که انجام داده و اولی به خاطر شعرش قابل بررسی هستند. نوع کاری که اسلام‌پور در شعرهایش کرده در دیگر شاعران دیده نمی‌شود. اگر بخواهیم از شعر دیگر و موج نو حرف بزنیم دو شاعر هستند. یکی احمدرضا احمدی، دیگری اسلام‌پور و از لحاظ بُعد تئوریک بیژن الهی که باید گفت آدم باسواد و جالبی بود. ولی در کل هیچ وقت از هرمز علی‌پور شعری نخوانده‌ام که پیشنهاد دهنده باشد. با وجود این‌که سعی می‌کند همیشه در صحنه حاضر باشد، اما شاعر متوسطی‌ست و مطلقن کسی نبود که از یکی از شعرهایش خوشم بیاید. درباره‌ی هوشنگ چالنگی هم باید بگویم که اصلن نمی‌فهمم چرا آن‌قدر بزرگش می‌کنند و این بازی‌ها برای چیست! حتی یک شعر خلاق و به دردبخور از او نخوانده‌ام که با زبان، برخورد تازه کرده باشد. اگر این نوع از شعر را دوست دارید، بروید سراغ اصل، بروید دنبال پرویز اسلام‌پور، ببینید که او چه کرده است، یا همان روزنامه‌ی شیشه‌ای احمدرضا احمدی را بخوانید.

در ادامه پرسیده‌ای نظرتان درباره‌ی شعر قاسم هاشمی‌نژاد (از معدود افراد مورد پسند ابراهیم گلستان) چیست؟

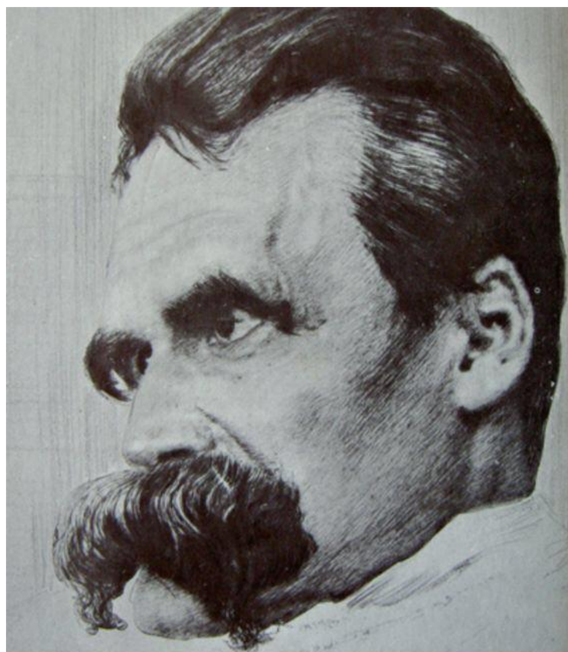
باید یک بار درباره‌ی ابراهیم گلستان مفصل بحث کرد. ادبیات فارسی در پی بزرگ کردن ابراهیم گلستان است اما

واقعن او چه کار کرده؟ فروغ آدمی از جان گذشته و نوجو و خلاق بود که هر وقت بحثی از او می‌شود، اسم ابراهیم گلستان هم می‌آید. مجموعه‌ی کارهای گلستان را ببینید، نثر و فیلم‌هایش را بررسی کنید و ذهنیت عقب‌مانده‌اش را دریابید. این همه ادعا و خودبزرگ بینی‌اش محصول تنهایی‌ست. او همیشه از موضع بالا به پایین نگاه می‌کند و از آن جایی که ایرانی‌ها همیشه دوست دارند تحقیر شوند. ابراهیم گلستان از نظر من، انسانی کاملن تنبل است و فقط به این دلیل که تقی به توقی خورده و پولی به چنگ آورده به خودش اجازه می‌دهد بقیه را رعیت ادبی قلمداد کند. تمام کسانی که ابراهیم گلستان را دوست دارند، رعیت‌پیشه‌اند و نهادی فرودست دارند. در اصل او هیچ نیست. آدمی تازه به دوران رسیده که دارای فکری اقتصادی‌ست و از همین راه عده‌ای از شاعران را اطراف خودش جمع کرده بود و با تعریف و تمجید مزورانه‌شان به نام رسید.

می‌گویند فروغ با کمک او مطرح شده، در صورتی که برعکس، هرآن‌چه امروز گلستان دارد، از نام فروغ فرخزاد است. مصاحبه‌های امروزش هم بی‌سر و ته‌اند و حکایت از یک ذهن مریض دارند. او آدمی‌ست که مدام در پی تحقیر دیگران است تا خودش را بالا بکشد، مگر می‌شود بی‌طرح هیچ دلیل کار ادبی شاعران دهه چهل را نادیده انگاشت. گلستان خودش را با شاملو مقایسه می‌کند. من علاقه‌ای به شاملو ندارم اما این دو قابل قیاس نیستند. حسادت گلستان نسبت به شاملو کاملن احمقانه است. شاملو عمری زحمت کشیده در صورتی که گلستان طی چهار دهه‌ی اخیر هیچ کاری نکرده است. ضمنن من قاسم هاشمی‌نژاد را نمی‌شناسم و از او چیزی نخوانده‌ام، اما خبرهایی شنیدم که وقتی مُرد، بزرگش کردند. ناگفته نماند که شخصیت گلستان برخی اوقات برایم جالب است اما هرگز این‌گونه نبوده که صاحب نظر باشد. در ادبیات و از لحاظ تئوریک، نقطه نظر ابراهیم گلستان پشیزی نمی‌ارزد.

ایمان رحمانی: در کتاب چنین گفت زرتشت نیچه، در بخشی، گزاره‌ای با این عنوان که شاعران دروغ‌زنان‌اند! مطرح می‌شود. آیا نیچه شاعر را نفی می‌کند یا قصد دارد این موضوع را بسط داده و بگوید: هرچه که هست دروغ شاعرانه‌ست!؟

ابتدا باید دید منظور نیچه از دروغ چیست و چه ویژگی‌هایی دارد. همان‌طور که می‌دانید در دستگاه فکری نیچه هیچ حقیقتی غائی نیست و در شرایط تازه رنگ می‌بازد، پس در جهان او هر دروغی ممکن است همان حقیقت پیشینی باشد که حالا از مُد افتاده! نیچه این‌قدر ساده نیست که دروغ را رویه‌ای از حقیقت نداند و حقیقت غالب را محصول قدرت و اعمال زور نشمارد. در ضمن باید دید تحت چه تمهیدی نیچه چنین گفته است. پس وقتی می‌گوید شاعران دروغ‌زنان‌اند شاید به ماهیت قدرت زبانی‌شان توجه داشته که در طول تاریخ مقابل زبان قدرت ایستاده و آن را تغییر داده یعنی شاعران بر زبان اشراف دارند و با قدرت زبانی خود در مقابل زبان قدرت می‌ایستند. شاعران دروغ‌زن‌اند چون دروغی که نیچه از آن حرف می‌زند نمایی از حقیقت تازه است. با نیچه باید بسیار پیچیده برخورد کنید؛ مثلن در برخورد با این‌که می‌گوید: «به سراغ زن اگر می‌روی بی‌تازیانه مرو»، باید ابتدا ببینیم نیچه تحت چه



discourse و تجربه‌ی شخصی این حرف را زده است. زمانی شما یک زن را ستایش می‌کنید و دیده نمی‌شود اما یک زمانی ممکن است طی شکستی عاطفی، علیه زنی خاص بنویسید و همان تیتر شود. اساسن جوامع و جهان مردسالار می‌خواهد هر چیزی را بهانه کند و آن را علیه زن به کار بگیرد. متاسفانه دنیا ذاتی ضد زن دارد چون جهان ضد زندگی‌ست. از طرفی نیچه خود قطعه‌نویس بوده است، کسی که قطعه‌نویسی می‌کند یعنی شاعر است، نیچه شاعر سوبژکتیویته و ذهنیت است، شعرهایی هم دارد که به فارسی ترجمه شده‌اند. ما با نیچه به‌مثابه‌ی یک شاعر - فیلسوف طرفیم، پس خود او هم دروغ‌زنی‌ست که جهان را تغییر داده است. آن‌چه اکنون تحت عنوان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم با آن روبه‌رو هستید حاصل تلاش و مغزریزی نیچه، این پیامبر بزرگ قرن بیستم است.

مریم منجزی: تصور می‌کنید شعر گفتن از اندیشه‌ی بزرگ داشتن یا صلح‌اندیش بودن نشأت می‌گیرد؟ و اگر این‌طور نیست شاعران را از نظر اندیشه‌ی عاطفی یا شعری می‌توان به چند دسته تقسیم کرد؟

این سوال مثل این است که بپرسید آدم‌ها را به چند دسته می‌شود تقسیم کرد. شعر زندگی‌ست، شعر همه چیز است. ممکن است یک نفر در آن عمیق‌تر باشد و مثلن در زمینه‌ی شر اندیشه‌ی بزرگی ارائه دهد یا مثلن در زمینه‌ی خیر شاعر بزرگی باشد. این به این معنا نیست که هر کس صلح‌اندیش است شاعر است، ممکن است یک آدم جنگ‌اندیش، شاعر بسیار بزرگی باشد. شعر را به سمتی نبرید که به طبقه‌بندی بینجامد. دلیل چنین دیدی این است که Literature را ادبیات می‌خوانند و آن را به یک جور فرهیختگی کذائی و ادب و اخلاق مربوط می‌دانند، در نتیجه شاعر را جانشین پیامبر و شاگرد خدا(الشعراءتلامیذ الرحمان) می‌پندارند و برای او یک ساحت قدسی قائل‌اند؛ مثلن می‌گویند شاعر باید صلح‌طلب باشد چون پیامبران صلح‌طلب بوده‌اند در حالی که محمد دائمن در حال جنگ بوده و می‌خواسته همه را به اجبار مسلمان کند. محمد یک شاعر جنگ‌طلب بوده است، اتفاقن شاعر خوبی هم بوده و کتابی مثل قرآن را نوشته که در آن بازی‌های زبانی بسیار جالبی به کار رفته است. طبیعتن وقتی شما «إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ» را می‌خوانید لذت می‌برید، دعاهای اسلامی همه شعرند و در آن‌ها نثر مسجع جالب و خلاقانه‌ای می‌بینید، مثل همین دعای صباح: «إِلَهِی قَلْبِی مَحْجُوبٌ وَ نَفْسِی مَعْيُوبٌ وَ عَقْلِی مَغْلُوبٌ وَ هَوَائِی غَالِبٌ وَ طَاعَتِی قَلِيلٌ وَ مَعْصِيَتِی كَثِيرٌ وَ لِسَانِی مُقِرٌّ بِالذُّنُوبِ فَكَيْفَ حِيلَتِی يَا سَتَّارَ الْعُيُوبِ وَ يَا عَلَّامَ الْغُيُوبِ وَ يَا كَاشِفَ الْكُرُوبِ ...»

می‌بینید که قافیه‌ها در این دعای معمول مسلمانان چقدر منطقی و طبیعی آمده است. دعایی که خود مسلمانان وقت خوانش آن اصلن نمی‌دانند چه می‌خوانند. به بازی‌های زبانی و نوع استفاده‌ی بجا از کلمات توجه کنید، این‌جاها ما با زبان شعری طرفیم. حالا یک‌جاهایی این زبان شعری منحط و شر است مثل زبان قرآن و تورات که زبان کشت‌وکشتار و شکنجه است یا برخی جاها زبان خیر و زبان زیستی است مثل مجموعه متون میترائیستی. مهر این خدای مهرمان می‌گوید بروید هر چه می‌خواهید بنوشید و بخورید و بکنید! من شما را می‌بخشم،اساسن شغل من بخشیدن است، مرا بیکار نکنید! شما انسان و جایزالخطا هستید؛ بروید اشتباه کنید و تا می‌توانید تجربه! زندگی شانس کوتاهی‌ست که می‌توانید با استفاده از آن خودتان را بسط داده، بالا بروید. به شما نمی‌گوید پرهیزکار باشید و گناه نکنید. پرهیزکاری یعنی مردن و نماز خواندن یعنی یک سری جملات تکراری و خایه‌مالانه را هفده هجده بار در طول روز تکرار کردن. خدا از این جملات خسته شده! این خدای شما خدا نیست، اربابی‌ست که استعمارتان کرده و شما را گیر آورده است. تازه عده‌ای معنای همین متن تکراری را که روزی هفده بار طی سال‌ها تکرار کرده‌اند نمی‌دانند، خنده‌دار نیست؟ خدا می‌خواهد تو زنده باشی، با او کیف کنی و معاشقه داشته باشی، بگویی که الان می‌خواهم این کار را بکنم ولی نمی‌توانم؛ کمکم کن! خدا

می‌خواهد تو تا می‌توانی عشق کنی تا خودش هم حالش را ببرد. او بیشترین لذت را می‌برد وقتی تو به ارگاسم می‌رسی! تو چرا لذت می‌بری؟ در لحظه‌ی ارگاسم آن egolessness و بی‌نفسی لایزال چرا اتفاق می‌افتد؟ آن‌جا تو بدل به خدا می‌شوی چون خدا دارد لذت می‌برد، برای همین است که در لحظه‌ی ارگاسم با جهان یکی می‌شوی. ادیان و مذاهب می‌گویند سکس قدغن است و انسان را از عملی طبیعی منع می‌کنند، روی زن حجاب می‌گذارند و می‌گویند خود را مخفی کنید. سکس یک استعداد و نعمت است، مثل خوردن. ولی الله و امثالهم و خدایان ادیان این را قدغن کرده‌اند. یک چیز خیلی بدیهی که حتی حیوانات همیشه مشغول آن‌اند را برای انسان ممنوع کرده‌اند چراکه استعمار می‌خواهد سکس را به شما بفروشد، می‌خواهند زن را صرفن جنسی ببینید، سرمایه‌داری زن را مخفی می‌کند تا در تبلیغات از او استفاده کند. اگر همه‌ی زن‌ها آزاد باشند در ملاء عام به بچه‌هاشان شیر بدهند دیگر پستان کنش جنسی خود را از دست می‌دهد و سرمایه‌داری ضرر خواهد کرد چراکه دیگر نمی‌تواند از آن در تبلیغاتش استفاده کند، در نتیجه زن را می‌پوشاند.

اتفاقن شاعر شر است. آن‌چه در حال حاضر در جهان به عنوان صلح تعریف می‌شود عین جنگ است. صلحی که



سازمان ملل می‌خواهد برقرار کند نتیجه‌اش چیست؟ اگر اخلاق صلح‌خواهی در جهان رواج داشت الان داعشی وجود نداشت و شاهد آن فاجعه‌ها در افغانستان نبودید و این کشتار و قتل عام عظیم را در جهان نداشتید. چند سال دیگر هم شاهد جنگ‌های بزرگ خاورمیانه خواهید بود. شما تنها سرمایه‌داری و علاقه به اجرای شر را دارید. زبان قدرت باعث شده شما جای خیر و شر را عوض کنید. شاعر خودش است، مثل زندگی مهربان و مثل زندگی خشن؛ این نهایت شاعر است. شاعر صلح‌طلب یعنی چه؟ من ستایش می‌کنم شاعری را که خودش است و دروغ نمی‌گوید، شاعری که کشف و خلاقیت دارد و درست می‌بیند. شاملو کسی است که در تمام عمرش در رسای صلح و... حرف می‌زند ولی این‌همه بدبختی را نمی‌بیند، تازه شاملو مرتبه‌ی عالی شاعر آرمان‌خواه ایرانی‌ست. شاعر آرمان‌خواه ایرانی کسی‌ست که وقتی شعرش متولد می‌شود اول آتئیست است، از همه بد می‌گوید و با همه مشکل دارد، اما سرِ پیری ناگهان عارف و عابد می‌شود و در آستانه‌ی شاملو نوشته می‌شود که متنی دقیقن عرفانی‌ست. شاعر یعنی خودش. اگر جنگی است جنگی و اگر صلح‌طلب است صلح‌طلب باشد و آن‌چه فکر می‌کند درست است همان را انجام بدهد. شاعر یعنی خدا بودن، به خود آمدن، خدایی شدن و تو تا به خودت نیایی نمی‌توانی کسی را به خود بیاوری. چطور وقتی تو هنوز خودت نیستی

می‌خواهی دیگران را به خودشان نزدیک کنی؟ این غیرممکن است. این احمقانه است که بگوییم شعر باید صلح‌جو باشد، اتفاقن شعر در این فضایی که جهان آن را تجربه می‌کند باید جنگ‌طلب باشد. با این‌همه کثافتی که در ایران و اطراف شاهد آن هستید، شاعر باید جنگی باشد، چون اگر بخواهد خودش باشد نمی‌تواند حقیقتی را که دارد جلوی چشمش ذبح می‌شود، ببیند و دم نزند.

فاطمه فلاح: رئالسم جادویی و سورئالیسم چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ و این‌که رئالیسم جادویی

در رمان دیده می‌شـــود اما آیا می‌توان آن را در داســـتان کوتاه و یا حتی داستانک به کار برد؟

ما بیشـتر می‌توانیم درباره شباهت‌های سورئالیزم و رئالیسم جادویی بحث کنیم. اگر در اثری مثل «صــد ســال تنهایی» مارکز دقیق شـــویم، خواهیم دید که انگار نویســـنده به متن اعتقاد داشته و به آن متعهد است. یعنی در رئالیسم جادویی، شـــاهد باور مولف هســـتیم و نقش ایمان او به آنچه را که روایت می‌کند، می‌بینیم. در متون گذشـــته ایران، مثل متون عرفانی، فضــا جادویی می‌شـــود و در این متون می‌بینیم که مولف بــه متن بـاور دارد. انگار که نســـبت به متن تعهدی دارد؛ در صـــورتی کـه در ســـورئالیزم، ما با چنین تعهدی روبه‌رو نیســـتیم. در ســـورئالیزم، مولف یا راوی از چیزی جانب‌داری نکرده و تنها به روایت می‌پردازد و این دســـتِ خود مخاطب است که به یک باور برسد یا نه. زاویه‌ی دید در این دو نوع نقش مهمی داشـــته و باید گفت که زاویه‌ی دید در رئالیســـم جادویی کاملن متفاوت از زاویه‌ی دید در ســـورئالیزم اســـت. معمولن در متونی که رویکردشـــان با رئالیســم جادویی تعریف می‌شـود، روایت صـورتی عادی داشته و به دلیل این‌که ما شـاهد باور مولف نسبت به متن هســـتیم با چیز عجیبی روبه‌رو نمی‌شـــویم. معمولن نوعی جـانب‌داری نیز از طرف مولف می‌بینیم اما در ســـورئالیزم عکس این اتفـاق می‌افتد. پس این دو در زمینه‌های زاویه‌ی دید و نوع راوی بســیار متفاوت‌اند. در ســورئالیزم با راوی خنثی و در رئالیسم جادویی با راوی متعهد روبه‌روایم.

در ادبیات آمریکای لاتین درباره تفاوت‌ها و شـــباهت‌های این دو بحـث‌هـای زیـادی وجود دارد. در معرفی یکی از بهترین آثار ســـورئالیزم می‌توان به «قدم‌های گمشـــده» و «قلمرو این عالم» از آلخو کارپانتیه اشـــاره کرد. قلمرو این عالم را ســـورئالیســـت‌ترین اثر کارپانتیه می‌دانند. حتی در «شـکار انسان» و «کنسرت باروک» هم با سورئالیزم طرفیم. ولی از این بین، کتاب «قلمرو این عالم» به صــورت تمام و کمال ســورئالیســتی اســت. حالا اگر دو کتاب «صــد ســال تنهایی» گابریل گارســیا مارکز و «قلمرو این عالم» کارپانتیه را با هم مقایسه کنید، متوجه خواهید شد که چگونه در صد ســـال تنهایی روایت عادی‌ســـت و راوی متعهد و باورمند نشــان می‌دهد و در برخورد با عجیب‌ترین چیزها نیز عادی رفتـار می‌کند؛ در صـــورتی که در قلمرو این عالم با چنین رفتاری روبه‌رو نیستیم و راوی کاملن خنثی‌ست و از چیزی دفاع نمی‌کند. البته باید گفت که متن می‌تواند باور پذیر هم باشــد. در واقع در ســورئالیزم ما با فراواقعیت روبه‌روایم اما در رئالیسم جادویی واقعیتی داریم که در آن «طرح عجیب» می‌شـود؛ یعنی همه‌ی چیزها واقعی‌اند و در فضایی واقعی، اتفـاقـاتی عجیـب رخ می‌دهـد؛ ولی در فضـــای رمـان ســورئالیستی، خودِ فضایی که ایجاد می‌شود غیرواقعی‌ست. بــه‌طور کلی از طریق نوع فضـــاســـازی‌هـا، نوع راوی و به‌خصوص زاویه‌ی دید می‌توان تفاوت‌ها را پیدا کرد.

در جواب ادامه‌ی ســوال شــما باید بگویم، رئالیسم جادویی یـک «نگاه» اســـت و می‌توان آن را در همه‌جا به کار برد؛ مثلن می‌توانید در داســتانکی که می‌نویســید و دارای روالی عادی‌ســت، ناگهان پای یک «جن» را وســط بکشــید. حتی زنـدگی خیلی از مردم ایران به نوعی از رئالیســـم جادویی پیروی می‌کند. مگر کار داســتانک طرح زندگی نیست؟ پس در داستانک، در داستان همین زندگی خیل بزرگ خرافاتی‌ها می‌توانـد اتفاق بیفتد. زندگی کنونی شـــما توام با خرافات اســـت. مثلن در ســـریال تلویزیونی «ملکوت» با رئالیســـم جـادویی روبــه‌روایم، البتـه از نوع منحط آن. رئـالیســـمی جادویی که در خدمت ایدئولوژی اســـلامی و تحمیق مردم اسـت. مسـلمن اگر چنین سریالی در تلوزیون کشوری مثل انگلیس پخش شود، به شدت مردم اعتراض می‌کنند. چراکه پخش چنین چیزهایی از تلویزیون، نوعی توهین به شـــعور ملت و شـــست‌وشوی مغزی مردم است. وقتی حتی رئیس جمهور کشـــورتان در هیئت یک جن‌زده رفتار می‌زند، چرا نتوانیم از رئالیسم جادویی استفاده کنیم؟ البته که می‌توانیم.

زهرا زارعی: لطفن در مورد تفـاوت داســـتـان کوتاه و داستان بلند یا رمان توضیح دهید؟

پاسـخ این سـوال آن‌قدر گسترده است که می‌تواند موضوع یک کتاب باشـد. تفاوت بین داستان کوتاه و داستان بلند در نقطه‌ی صـفر متنی آن‌هاسـت. شـما در داستان بلند نقطه‌ی صفر متنی دارید. چون در این‌جا بازه‌ی زمانی متفاوت و آن پریود زمـانی که انتخاب می‌کنید دوره طولانی‌تری دارد. در روایت‌های قبلی و روایت‌های بعدی شما، باید یک نقطه‌ی صفر متنی مشخص شود؛ یعنی تمهیدی ایجاد کرده و در آن تمهید به نقطه‌ی صـــفر متنی اشـــاره کنید. حتی اگر شـــما بخواهید این داســـتان را از آخر شـــروع و یا روایت کنید. نقطه‌ی صفر متنی ممکن است به زمان وقوع داستان یا زمان شـروع داستان ربط داشته باشد. به هر صورت ما در داستان بلند نقطه‌ی صـــفر متنی داریم اما در داســـتان کوتاه با یک برش از زندگی روبه‌رو هســـتیم که ســـاخت یک عکس را داراســـت. امـا در رمان، یک فیلم، یعنی یک زندگی دارید. معمولن در داسـتان بلند چند شخصیت محوری وجود دارد اما در داسـتان کوتاه با یک یا دو شخصیت محوری روبه‌رو هستیم. البته در این بین استثناهایی هم هست؛ مثلن ممکن اسـت در رمانی ما دو شـخصـیت محوری داشـته باشیم اما بی‌شـــک در آن‌جا با چند فضـــایی روبه‌رو خواهیم شـــد. نحوه‌ی شروع روایت در داستان کوتاه، با داستان بلند بسیار متفاوت اسـت. همان‌طور که اشاره شد در داستان بلند باید تمهید ایجاد کنیم. یکی دیگر از تفاوت‌ها موضـــوع داســـتان است. نوع طرح نیز در داستان بلند متفاوت است و باید این کشـــش را داشـــته باشـــد که طولانی شـــده و به جزئیاتش بپردازیم. در مورد بعضـــی از موضـــوعـات نمی‌توان زیاد نوشـــت. چون در همان چند پاراگراف اول خودش را تمام می‌کند یعنی ظرفیت داسـتان بلند شدن را ندارد. در داستان کوتاه عکس این موضوع اتفاق می‌افتد، بعضی از داستان‌های کوتـاه روایت را نامتعادل رها می‌کنند؛ یعنی روایت را تمام نمی‌کنند و چون موضـــوع انتخابی در قالب داســـتان کوتاه نمی‌گنجد و باید بسط داده شود برای همین مهم است که با توجه به سـوژه و پلت خودتان به نویسـش داسـتان بلند یا کوتاه بپردازید. نوع شـخصـیت‌پردازی نیز در داستان بلند و داستان کوتاه با یکدیگر تفاوت دارند. در داستان کوتاه شما فرصت ندارید از لحاظ متنی به درستی به شخصیت و تمام جوانب آن بپردازید، ولی در داســـتان بلند این فرصـــت را دارید و حتی قادر هسـتید وارد جزئیات آن شوید. همچنین نوع اکـت‌هـایی کـه بـه شـــخصـــیـت‌هـا می‌دهید یا نوع فضـــاســـازی‌ها از دیگر تفاوت‌ها اســـت. از هر لحاظ ببینید این‌هـا دو طیف جدا هســـتند. معمولن در ایران تلقی بدی وجود دارد، یعنی فکر می‌کنند اگر کســی داسـتان کوتاه کار کند بعدها می‌تواند داسـتان بلند قوی بنویسد. اصلن این دو فضا کاملن متفاوت است. در جهان داستان‌نویس‌هایی داریم که در داســـتان کوتاه واقعن قدرتمند هســـتند ولی در رمان شـــکســـت خوردند یا رمان‌نویس‌هایی داریم که رمان‌های بسـیار درخشـانی نوشـتند ولی در داسـتان کوتاه شـکست خوردند. در ایران نیز از این دسـت نویسـنده‌ها وجود دارد که رمان‌های خوبی می‌نویسند ولی در داستان کوتاه شکست می‌خورند.



ســـاحـل نوری: نظرتان درباره‌ی معناباختگی و تاثیر آن روی ادبیات معاصر امروز چیست؟
با توجه به شیء شده‌گی انسان امروز آیا نباید رویکردمان را نسـبت به عناصـر داسـتانی تغییر دهیم و از شـیء نه به‌عنوان ابژه بلکه به‌عنوان سوبژه در داستان استفاده کنیم و با این نگرش بنویسیم؟
شـــما همیشـــه به این اشـــاره می‌کنید که در متن باید رویکردی اندروژنی و غیرجنســی داشته باشیم، ولی در ادبیات امروز ما، تصـویرهایی که از زن داده می‌شـود یا ایده‌آلی‌ســت که به شــهوت‌های مرد جواب می‌دهد و یا در سایه و به‌عنوان نقش دوم مطرح می‌شود و اگر هم در نقش اول مطرح شـــود همان تکرار تصـویرهای کلیشـــه‌ای هســـتند که همیشـه بیان شده است، بـه جز معدود شـــعر و داســـتانی که نویســـنده آن‌ها زن بوده و برخی از آثـار شـــما. نظرتان در مورد نقش زن در ادبیات امروز چیســـت و به این موضوع چگونه نگاه می‌کنید؟

در افسانه‌های یونان باستان، سیزیف از سوی زئوس محکوم می‌شود که تا ابد سنگی را به بالای کوه ببرد و بعد آن سنگ به پایان کوه می‌غلتد و دوباره این روند تکرار می‌شـود. این اسـطوره از سـوی آلبر کامو به عنوان نشـانه و استعاره‌ای از معناباختگی به کار گرفته شده است. این موضوع استعاره‌ای اســـت از این‌کـه حرف تازه‌ای برای گفتن نیســـت و تمام مفاهیم پیش‌تر گفته شـــده‌اند. این مقدمه‌ای اســـت بر نوعی تنفر اودیپی نســـبت به پدران یا همان نویســـندگان قبلی که تمام مفاهیم پیشـین را نوشته‌اند. بخشی از این موضوع هم منجر به تفکر نیهیلیسـتی می‌شود، یعنی اصلن معنایی وجود ندارد که تمام شـود. در این‌جاسـت که آلبر کامو مسـألهِ‌ی لـذت را طرح می‌کنـد و می‌گویـد بزرگ‌ترین انســـان‌هـا، عیاش‌ترین آن‌ها هستند.

نویســنده ایرانی اهل تداوم نیست. یک نویسنده و شاعر در تداوم و پیگیری کارش است که شکل می‌گیرد. معمولن این تداوم در شـــاعران و نویســـندگان ایرانی وجود ندارد؛ مثلن افراد مسـتعدی هستند که تنها یک کتاب منتشر می‌کنند و یا زمانی که به شــهرتی نسـبی می‌رسـند، دسـت از نوشـتن می‌کشـــنـد در حالی که برای تداوم، باید زندگی و مطالعه کرد. بنابراین چون غره و راضـی می‌شـوند و بازار از آن‌ها چیز تازه‌ای نمی‌خواهد، دچار معناباختگی نمی‌شود و هرگز به نقطه‌ای نمی‌رســـد که احســـاس کنـد معـانی و مفاهیم تمام شـــده‌اند. می خواهم بگویم که نویسنده ایرانی معمولن پی رسیدن بـه هدفی‌ســـت و اگر به مقصـد دلخواهش برسـد دیگر تلاش نمی‌کنـد. و این در حالی‌ســـت که ما در ادبیات مقصـــد نداریم و هر چه بیشـر تلاش می‌کنیم بیشـتر نمی‌رسیم. بنابراین در ایران نویســـنده‌ای که دچار معناباختگی و نیهیلیســـم خلاق شده باشد، وجود ندارد. حتی صادق هدایت هم از نیهیلیسم منفعل تبعیت می‌کرد و دســـت به خودکشـــی زد. اگرچه در آن زمان خودکشـــی کردن، عملی خلاق و آوانگارد بود، اما در حال حاضـر کسی که به خودکشی دست می‌زند، عملی آوانگارد انجام نداده است چون بسیاری از عوام هم روزانه این کار را انجام می‌دهند. نیهیلیسـت خلاق کسـی است که جهـانی را تولید و علاقه به زیســـت را ایجاد می‌کند، یعنی تولید شـــعف هنری، شـــعری و ادبی می‌کند. این مهم‌ترین ملاک است.



پاسـخ سـوال دوم: دیگر دیدگاه سنتی در مورد راوی وجود ندارد و در برخی موارد راوی می‌تواند شـیء باشد. در این موارد از تکنیک تشـخیص اسـتفاده می‌کنیم، یعنی به اشـیا شـخصـیت انسانی می‌دهیم. این موضوع در شعر جدید هم اتفـاق می‌افتد. پس چون به اشـیا بعد انسـانی می‌دهیم و بخش بزرگی از انسـان ویژگی سـوبژکتیو اسـت چون اندیشـنده‌سـت، پس اشـیا در این حالت، علاوه بر ابژه، می‌توانند سـوژه هم باشند. در این‌جا نکته‌ی مهم چگونگی اجرای داستان و باورپذیری سوژه‌گی اشیا است.

در جواب سـوال سـوم باید گفت که نه تنها در ایران که در تمام جهان از زن اسـتفاده‌ی ابزاری می‌شـود. اگر در ایران نگاه جنسی به زن وجود دارد، چون نگاه مذهب به زن فقط جنسی است و وجه دیگری برای زن قائل نیست. برای مثال بازیگران ایرانی در اصـل بازی نمی‌کنند، چراکه بدن آن‌ها زیر پوشـش اسـت و تنها می‌توانند با تغییر میمیک چهره خود به اجرای حالت‌های مختلف حسـی بپردازند. حرکت اسـاس بازیگری است، در حجاب و آن پوشش کذایی بدن یک تبعید شده‌ست و تنها به عنوان مترسک از آن در فیلم‌ها اسـتفاده می‌شـود. اگر بازیگر زن نتواند وقت بازیگری به انـدام خود حرکـت و پیچش دهـد پس بـازی نمی‌کند تنها تعزیـه می‌گیرد. بـازیگران زن ایرانی زیر بـار آن پوشـش رفته‌اند و اگرچه ژسـت‌های فمینیسـتی دارند، اما در واقع آنتی‌فمینیسـم و روسـپی‌هایی هسـتند که تنها در حال تبلیغ اسـتتیک مردانه‌اند و تنها وظیفه‌شـان این است که پیروی از نظام مردانه و مردسالاری را تبلیغ کنند. در پنجاه سال آینده متون بزرگ آن‌هـایی خواهند بود که در زمان خوانش آن‌ها، نمی‌توان تشـخیص داد که نویسـنده زن اسـت یا مرد. یعنی درشان عملکردی غیرجنسی اتفاق می‌افتد. معنای این حرف آن نیسـت که راوی نباید زن باشـد یا متن به زن نپردازد، بلکه شـعور و تعقلی که در متن وجود دارد، سـبب می‌شود که جانب‌داری از بین برود. زمانی که تفکر وجود دارد کسی دچـار تبعیض نمی‌شـود. پس بحـث این نیسـت که متن اندروژنیک، متنی است که کاراکتر آن زن یا مرد نباشد، بلکه متن باید طوری نوشـته شـود که نتوان فهمید مولف آن زن اسـت یا مرد، یعنی آن عقده و گره وجود نداشـته باشـد. فمینیسـت کسـی نیست که عقاید ضدمرد داشته باشد، بلکه کسـی اسـت که برای حقوق خود به عنوان یک انسـان و شـهروند بجنگد و حتی اگر حق مردی هم خورده شود، از آن هم دفاع کند چراکه آزادی و حقوق بشـر فقط با انهدام تبعیض جنسـیتی و تحقق برابری‌ست که محقق می‌شود. تا زمانی که در ایران به زنان ظلم می‌شـود، مرد ایرانی نیز در عـذاب خواهـد بود، چراکـه مجبور اسـت تمام عقده‌های اجتمـاعی زنی را کـه کـه بـا او زندگی می‌کند، تحمل کند. وقتی زن در ایران مشـکـل دارد یعنی زنـدگی در ایران به بیمـاری دچار اسـت. در حال حاضـر در جهانی زندگی می‌کنیم که فضـای ارتباطات به گونه‌ای است که زن ایرانی هم می‌توانـد از طریق اینترنـت بـا جهان آزاد ارتباط برقرار کند و به دور از ساختارهای مردسالارانه‌ی ایرانی بنویسد.

آمنه باجور: پسـاسـاختارگرایی می‌کوشد تا از تظاهرات علمی سـاخت‌گرایی بکاهد. این گزاره به چه معناسـت؟ آیا به این معناسـت که از تئوری‌های ادبی و در کل از بوطیقا فراری‌ست؟

پسـاسـاختارگرایی، یکی از گفتمان‌های ادبی‌سـت که باعث تغییرات زیادی شده است. به عقیده‌ی من پساساختارگراها، سـاختارگراهای پست‌مدرنیست هستند. یکی از ویژگی‌ها و شـعارهای اصـلی پسـاساختارگرایی برخلاف ساختارگراها این اسـت کـه آن‌ها هیچ اثری را کامل نمی‌دانند و همه‌ی متن‌هـا را نیمـه‌تمـام تلقی می‌کنند. از این رو می‌توان گفت آن‌ها با این همه‌چیزدانی که در ساختارگراها دیده می‌شود و معمولن اثر را قضـاوت می‌کنند مخالف هسـتند. مثلن اگر یک پسـاسـاختارگرا از متنی لذت ببرد همین موضوع باعث می‌شـود او بـه دنبال تناقض‌های درون متن برود و در اثر شروع به کنکاش کند و ساخت قسمت‌هایی را که با کل اثر ارتبـاط نـدارنـد، پیـدا کرده و دیـالکتیکی بین آن قطعـه‌ی نـاهم‌خوان با قطعه‌های دیگر برقرار کند. پس ما می‌بینیم که

شـــیوه‌ی برخورد پســـاســـاختارگراها مانند ســـاختارگرایی شـــیوه‌ای علمی‌ســـت اما رفتاری غائی با متن ندارند. وقتی می‌گوییم شـــعـــارشـــان این اســـت که هیچ متنی را کامل نمی‌داننـد یعنی در مواجهـه بـا هر متنی آن را دوبـاره می‌نویســند. البته این دوباره‌نویســی به این معنا نیســت که مثلن رمان مسخ کافکا را بخوانند و یک مسخ پریم بنویسند، بلکـه آن متن را طور دیگری می‌خوانند و از زاویه دیدهای دیگری وارد متن می‌شـــوند و همین برخورد متفاوت، آن‌ها را به تاویل‌های متفاوتی نسـبت به متن اصـلی می‌رسـاند. دوباره دیدن مسخ به این معنی است که مسخ کامل نبوده و یک پساساختارگرا با دوباره‌نویسی، آن متن را کامل می‌کند. در ادامـه بـایـد بـه این نکته هم توجه کرد که شـــما وقتی می‌گویید فلان شـخص نگاهی علمی دارد یعنی با یک نگاه قطعی روبه‌رو هستیم. مثل خط راست در نگاه
علمی اما می‌بینیم که همین خط راست در تحت رویکردی میکروســـکوپیک در یک فضـــای n دیگر خطی راســـت محســوب نمی‌شــود. البته همان‌طور که اشــاره شــد، خود پســـاســـاختارگراها نگاهی علمی دارند و این‌که می‌گویند پســـاســـاختـارگرایی می‌کوشـــد تـا از تظـاهرات علمی سـاخت‌گرایی بکاهد به این دلیل است که در ساختارگرایی قطعیـت داریم و آن‌هـا بـا دلیل و اثبات اثری را شـــاهکار می‌دانند. پساساختارگرایی با این نگاهی که یک اثر را تمام شـده فرض می‌کنند مخالف اسـت. مابعد ساختارگرایی در ادبیات و جامعه‌شـناسی و... بیشترین دستاوردهای علمی را در این عصر برای ما به ارمغان آورده است. کسی مثل میشل فوکو در نگاهی که به اپیستمولوژی دارد یک پساساختارگرا اسـت یا دریدا را به عنوان یک سـاختارشـکن می‌شناسند و در نوع سـاختارشـکنی او، قرائتی تازه از پساساختارگرایی وجود دارد.

اسماعیل حسینی: شخصیت‌های غیر اصلی در داستان چه انـدازه احتیاج به پـــردازش دارند؟ آیا آن‌ها هم مـــانند



شـخصـیت‌های اصلی باید تغییر، رشد و سرانجام داشته باشند یا خیر؟

آیا باید ابتدا به این نکته توجه داشته باشیم که شخصیت فرعی داستان، چگونه شخصیتی‌ست؟

گـاهی اوقات شـــما نمی‌توانید طرح‌تان را پیش ببرید، پس شخصیتی فرعی را بی‌آنکه در جهت داستان باشد، وارد متن می‌کنید. در این صـورت سـاختن شـخصیت فرعی بی‌فایده اسـت. باید دید این شخصیت برای پیشبرد پلت داستان چه نقشی را بر عهده دارد؛ برای مثال گاهی اوقات ممکن است شما در یک داستان، داستان دیگری را روایت کنید. در واقع به نسبت سهم این داستان در بدنه‌ی داستان اصلی می‌توانید از لحاظ شخصیت‌پردازی به این شخصیت فرعی بها بدهید. گاهی پیش می‌آید که نویسـنده‌ای داستانش جلو نمی‌رود و به‌جای آن‌که عمیق‌تر و بیشـتر به شـخصیت اصلی بپردازد، شـخصـیت‌های فرعی می‌سـازد که فضـای رمان یا داسـتان بلنـدش را مغشـــوش می‌کند و کاری بی‌فایده اســـت. این داســـتـان‌هـا معمولن بـه گونـه‌ای هســـتند که در آن‌ها از شـخصـیت‌پردازی غافل می‌شـوید؛ یعنی شـخصیت فرعی نقشی کارآمد در داستان شما ندارد اما گاهی پیش می‌آید که شـخصیت فرعی کاملن به کار می‌آید. یعنی شما برای پیش بردن زمان، فضا و مکان طرح و ابعاد دادن به آن‌ها دست به

خلق یک شـخصـیت فرعی می‌زنید، درست در این‌جاست که شخصیت فرعی نقشی مفید دارد. به فرض شما داستانی می‌نویسـید که از سـاختار جعبه‌چینی برخوردار اسـت. در ساختار جعبه‌چینی میکروداستان‌هایی که شبیه داستان اصلی هسـتند مطرح می‌شـوند. در این موارد ما دیگر طوری که باید شـخصـیت‌پردازی نمی‌کنیم. این‌جا فضـای داسـتان برایمان مهم است، چراکه قبلن شخصیت‌پردازی انجام شده اسـت. زمانی هم هسـت که ما به شـخصـیت فرعی و ویژگی‌هایش، برای سـاختن لحن و دادن تنوع به داسـتان می‌پردازیم و در متن نشان می‌دهیم که نقش این شخصیت‌ها بارز نیسـت. اگر این شخصیت‌های فرعی نقشی بارز داشته باشـند و بدنه داسـتان را بسـازند، به شـخصـیت آن‌ها می‌پردازیم. امـا اگر فقط بـه عنوان میکروداسـتـان از آن‌ها اسـتفـاده کرده باشـیم، این کار را انجام نمی‌دهیم. گاهی اوقـات در داسـتان‌ها پیش می‌آید که کاراکترهای فرعی را برای سـاخت یک فضـا در رابطه با شـخصـیت‌های اصـلی مطرح می‌کنیم. این‌جـا ما فقط می‌خواهیم این کاراکترها در خدمت شـخصـیت اصـلی قرار گیرند و به وسـیله آن‌ها شـخصـیت اصلی را توضیح دهیم. همه چیز بستگی به نوع شـخصیت فرعی‌تان دارد و این‌که چگونه می‌خواهید آن را بسازید. حالت‌های مختلفی برای پرداخت به یک شخصیت فرعی وجود دارد و ما باید همه را تک‌تک نشان دهیم. یکی از نمونه‌های بارز کاراکترهای فرعی هنگامی اسـت که شما می‌خواهید یک فضـا و اتمسفر تازه بسازید. این فضای تازه به زبان، مکان و حتی به پرسـپکتیو اثر مربوط اسـت. (یعنی همـه‌ی دیـدهـای متفـاوتی کـه این کاراکترها در اثر ایجاد می‌کنند.) باید ببینید که این دیدهای تازه چه سـهمی در کل داسـتان دارند و به همان نسـبت می‌توانید به شـخصـیت فرعی‌تان بپردازید. معمولن نوع شـخصـیت فرعی مشخص است. ما انواع شخصیت‌های فرعی را در یک رمان داریم و به اندازه سـهمی که به آن‌ها می‌دهیم باید به آن‌ها بپردازیم. به‌خصـوص باید دید که لحن داسـتان‌مان به چه صـورت اسـت. می‌بینیم که بعضـی از شخصیت‌های فرعی می‌توانند طرح داسـتان را به خوبی پیش ببرند و روایت داسـتان را تمام کرده و یا به آن ابعاد تازه ببخشـند. به همین تناسب ما از این کاراکترها کمک می‌گیریم. در کل شـخصـیت‌پردازی شـما برای کاراکترهای فرعی باید در چارچوب مشـخصـی انجام شـود. این بسـتگی به نوع رویکرد متن دارد، هوش شما باید تشخیص دهد که چگونه به شخصیت‌ها بپردازد.

حالا برسـیم به این پرسـش که چگونه شخصیت‌های فرعی ما را ناگریز می‌کند که داسـتان‌های فرعی بسازیم؟ اول باید توجه کنیم آیا داسـتان‌های فرعی (میکروداسـتان‌ها) تمرکز مخـاطـب را از بین می‌برد؟ اغلب نویسـندگان معمولی با آوردن شـخصـیت‌های فرعی در داسـتان، سـعی در پیشبرد روایت و طرح اصلی دارند. در واقع به جای آن‌که با استفاده از شـخصـیت‌های اصـلی داستان را پیش ببرند، به وسیله‌ی شـخصـیت‌های فرعی سـعی در بسـط داسـتان دارند (به گونه‌ای که داستان را شلوغ می‌کنند).

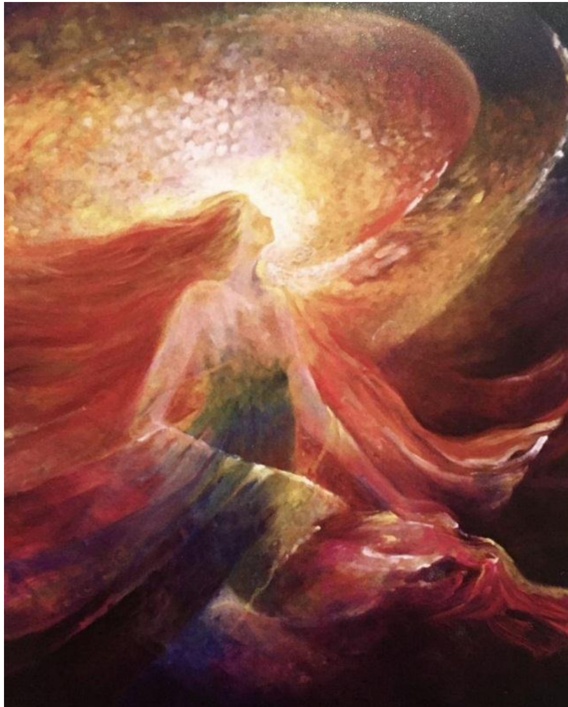
ما در هر داسـتانی چند شـخصـیت اصـلی و مهم داریم که درگیری و چالش آن‌ها قصه‌ی اصلی را تشکیل می‌دهد. در این حین ممکن اسـت، شـخصیت‌های فرعی نیز در داستان وجود داشـته باشـد که نقش‌های کوچکی را ایفا کنند. دو شـخصـیتی که مقابل هم قرار می‌گیرند. برای مثال: در فیلم بالیوودی شعله، این فیلم را مثال می زنم چون می‌دانم از ده هزار نفری که عضـو این گروهند، اغلب آن را دیده‌اند. در فیلم شـعله، ویجی گرچه قهرمان داسـتان است اما به همان نسـبت جبار سـینگ نیز با وجود کاراکتر منفی‌اش، از زمره شخصیت‌های اصلی فیلمنامه محسوب می‌شود و در چالش با ویجی و رفیقش قرار دارد. در واقع کشمکشی که بین این دو کاراکتر برقرار است، طرح اصلی را معرفی می‌کند.

وقتی ویجی شخصیت اصلی داستان، اکت و کنش با بقیه‌ی شـخصـیت‌ها دارد، طرح فرعی به وجود می‌آید؛ برای مثال رابطه‌ی عاشـقانه‌ای که ویجی با بسنتی در طول فیلم برقرار می‌کند. در بعضـی داستان‌ها تعدد بسیار طرح‌های فرعی در آن تمرکز خواننـده را از بین می‌برد و فقط حجم رمـان و داسـتان را زیادتر می‌کند. در داستان‌های پلیسی طرح فرعی وجود ندارد. در واقع تمرکز نویسـنده روی طرح اصـلی آن اسـت. این نوع از داسـتان‌ها معمولن تک‌تأویلی هسـتند و

نویسنده پتانسیل خود را بر روی شخصیت اصلی و معما می‌گذارد، تا حدی که در متن ایجاد تنش و تعلیق کند. این‌که در داستان از چند شخصیت استفاده می‌کنیم، نکته‌ی بسیار مهمی است و ما ناگریزیم برای هر شخصیت طرحی نیز بسازیم. در ساختن شخصیت‌ها باید بدانیم که رابطه‌ی آن‌ها با شخصیت اصلی چه نوع رابطه‌ای است. مثلن رابطه‌ی ویجی و بسنتی عاشقانه است. ضمنن ما باید بدانیم که شخصیت اصلی داستان چه کسی است؟ با چه مشکلاتی در زندگی مواجه است؟ چه چیزی می‌خواهد؟ برای رسیدن به خواسته‌اش چه کاری باید انجام دهد؟ نقطه‌ی ضعفش چیست؟ از چه می‌ترسد؟ باید بدانیم شخصیت رقیبی که می‌سازیم کیست؟ چه ویژگی‌هایی دارد؟ بخش بزرگی از رمان و داستان، نتیجه رویکرد تعقلی و آپولونی ماست. باید مدام سوال طرح کنیم و پاسخ آن‌ها را در دل متن بدهیم. این نکته که بین شخصیت‌های اصلی و فرعی یا داستان‌های اصلی و فرعی تعادل ایجاد کنیم تا داستان اصلی قدرت تاثیرگذاری خود را از دست ندهد، بسیار مهم است. در داستانی که میکروداستان‌های آن زیاد است، معمولن مخاطب از داستان اصلی دور شده و به میکروداستان‌ها جلب می‌شود. خلاصه نکته‌ی کلیدی این است که ما باید بدانیم چه موقع از شخصیت فرعی استفاده کنیم.

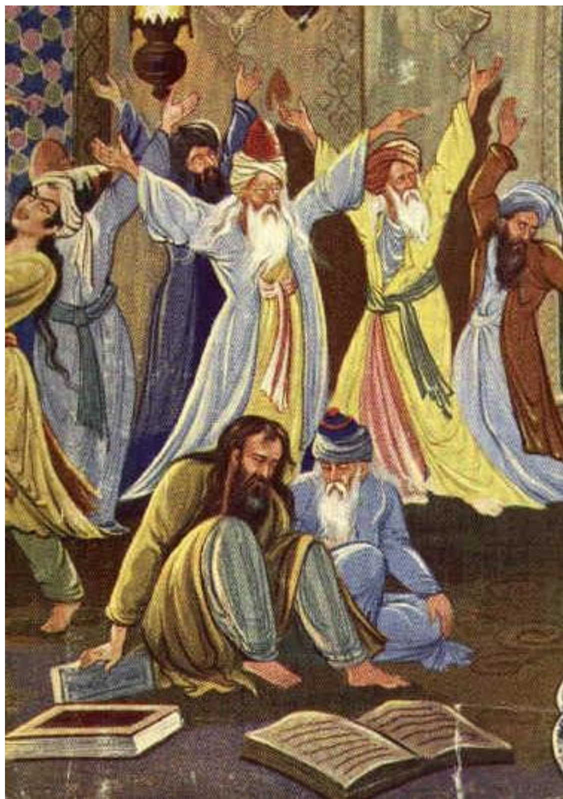
عرفان مجیدی: چندبار گفتید که شمس تبریزی و یا مولانا عارف نیستند. درباره‌ی این قضیه کمی توضیح دهید. همچنین تصوف چه نقشی در ادبیات و تفکر دارند؟

یک سنت سوفیستی در کشور ما وجود دارد که ریشه در خردورزی دارد. البته چیزی که حالا به عنوان عرفان و عارف اسلامی داریم، ربطی به خردورزی ندارد چون در این‌جا با باور روبه‌رو هستیم. یک سوفیست خردورز برخلاف عارف سؤال می‌کند. و این در حالی‌ست که عرفان پیشاپیش قبول کرده و دیگر سوالی ندارد. پس آن‌چه ما به عنوان سوفیست ایرانی داریم، کاملن با عارف و درویش منافات دارد. مثلن بعد از اسلام در مرام نحله‌ی نقش‌بندیان، ما با موعظه روبه‌رو نیستیم. یک نقش‌بند اهل



فیلم‌نامه و سناریو است، او شما را چون بازیگری در واقعه قرار می‌دهد تا خود تجربه کنید و به پاسخ برسید. می‌خواهم بگویم که سوفیست پند نمی‌دهد، نصیحت نمی‌کند، و از این لحاظ یک نقش‌بند رابطه نزدیکی با تفکر سوفیستی دارد. یا در مرام ملامتیه با این کنش روبه‌رو هستیم که او خودش را مسئول می‌داند. مثلن این عقیده را دارد که عامل بدبختی هر کس، خود اوست نه شرایط پیرامونی و فقر فکری خود را محصول نارسایی یا فقدان آموزش نمی‌داند. این کنش نیز سوفیستی‌ست که از ایران باستان نشأت می‌گیرد. بنابراین آن‌چه از سوف و خرد می‌شناسیم، از فلسفه‌ی بین‌النهرین است، یعنی مناطقی مثل یونان، سایپرس (cyprus)، ایران و عراق (سوف امروزه بدل به فلسفه شده است). علت این‌که امروزه می‌خواهند این منابع قدیمی از بین برود، ریشه در همین موضوع دارد. بیخود نیست که وقتی سربازان آمریکایی وارد عراق می‌شوند اولین جایی را که به آتش می کشند کتابخانه ملی

بغداد است که در آن قدیمی‌ترین کتب سوفیستی نگهداری می‌شد. خلاصه خردورزی کنشی‌ست که در کشور ما سابقه‌ی بسیاری دارد؛ برای مثال زمانی که داریوش به یونان حمله می‌کرد، تمام مردم آتن از پنجره‌های خانه‌شان به ارابه‌ها و تکنولوژی صنعتی ایرانی‌ها نگاه می‌کردند. پس چگونه ممکن است در ایران باستان، با چنان تکنولوژی پیشرفته‌ای، فلسفه وجود نداشته باشد؟ زمانی که اسلام به کشورهای مختلف یورش می‌برد، شکست‌شان می‌دهد اما وقتی به ایران حمله می‌کنند، رافضی‌ها به وجود می‌آیند که اسلام را دفرمه می‌کنند و بعدها در دوره‌ی صفویه و همفکری ملاهای جبل‌عامل لبنان، مذهب شیعه را به شکل امروزین درمی‌آورند، اما مذهب شیعه، نتیجه‌ی غلط‌خوانی سوفیست‌های ایرانی از اسلام است. مثلن امام حسین که برای بسیاری از شیعیان مقدس است، در واقع دفرمه‌شده‌ی سیاوش ایرانی‌ست و یا شمشیر ذوالفقار علی همان شمشیر دولبه‌ی مهر است. همانند کاری که مانی و مانوی‌ها با مسیح کردند و تاج خار مهر را روی سر مسیح گذاشتند. مثل سایر مناسک کلیسا که به نوعی تقلید از مراسم روحانی میترائیستی است. در نتیجه از این زاویه باید به قضایا نگاه کرد و به همین خاطر، شمس تبریزی برای من آدم بزرگی‌ست چون شمس اهل خرد بود و جز سوال تولید نمی‌کرد و از باور فراری بود؛ مثلن برخی از متن‌هایش فقط پنج جمله است اما در همین پنج جمله، نشانه‌هایی می‌بینید که شما را به آن چیزی که شمس تبریزی وام‌دار آن است، ارجاع می‌دهد. شمس متعهدترین سوفیست ایرانی‌ست که آن‌چه تحت عنوان خرد ایرانی می‌شناسیم، در سینه داشت و آن را با نغزترین کلمات به اکنونیان انتقال داده، اساسن مولوی بعد از آشنایی با شمس دگرگون می‌شود و نگاهش به جهان تغییر می‌کند، چون تحت خرد قرار می‌گیرد. نوشته‌های شمس چه از لحاظ زبانی و چه از حیث نگاه به جهان، بسیار تأویل‌پذیر است و به نظر من، بزرگ‌ترین شاعر فارسی زبان است اما هیچ دانشگاه و هیچ شاعر ایرانی، شمس تبریزی را شاعر نمی‌داند، و این مسخره ست!




شعر کالجی
۲

گود



افتاده‌ام در عمیق

و دست به دامن نمی‌برد شب

اگر رشد کند در رحمم تاریک

ویار مقنی چاهی‌ست بی‌آب

می‌کند

تا یوسفی در من رشد

لگدهاش

پرت کند حواس

بی‌آنکه بربخورد به کسی

چیزی

حتی به زمین که قیم تنهایی‌ست

در حال ناجورم

و سر کرده‌ام از نه

آنقدر که دیگر به هم نمی‌رسد

دکمه‌هایی

که پرت می‌کندم در مصر

تا دست بردارم از لباس

و در دره ای   خلاص

سمیه ابراهیمی

آزمون

کز کرده‌ام
در ساعتی که دست برنمی‌دارد از سر عصر
قفس تنگ است
و تشکیل نطفه در کمر باریک   ناممکن
به هر دری می‌زنم
باز   پاسبان است
که سر می‌رسد بی‌عطسه
تا فشارم دهد با حرف
و بشکند
شاخه‌ای که دیگر نمی‌خورد وصله
روی شاخی که نامه‌های فدایت شوم شد

از کجا می‌خورد آب؟
سوالی که می‌شود بزرگ
می‌دهد ریشه
و بی آنکه سایه بگیرد از پدر
پسر می‌دهد پاسخ

کاغذ   بازی استاد است
هر چه می‌کنم فکر
باز نمی‌شود راهی
تا قرار
پسر عموی فرار شود
آخر چطور بلند شوم از ساعتی
که بیرون نمی‌رود از اغما
حتی نمی‌پرد از سر عصر

مثل سگ   پاکوتاهم
گربه‌ها مراقب‌اند
و جیک
که الفبای خودکشی‌ست
بیرون نمی‌زند از خود
تا دوستت دارم از دهن بیفتد
دست بردارد از دگرلیسی
که نطفه از نقطه خلاص شود
نمی‌شود!
زیر هر پانسمانی
در نقطه نقطه‌ی تنم
پاسبانی کشیک می‌دهد

سمیه ابراهیمی

پول‌پارتی

در ضیافتی آفتاب خورده

جایی می‌نشینم

که تلف نشود زیبایی

بین دو نارگیل

که آبتنی می‌کرد در گوشه

سیبی ظهور می‌کند لبنانی

و در ظرفی که مثل آب لخت

هلویی باد کرده می‌افتد

که ممکن شود زیبایی

خوشگل دو بادامی‌ست

که دید می‌زند از بالای دو گیلاس

تا نیمه‌ی دیگرِ گلابی

روی دو پای بلوری

خم

عجب تمشکی از لهستان آمده جانم

چشمی در او می‌کنم

ولی پوستت می‌کنم پرتقالی روسی

که وحشی نشود استخر

در این هوای چند نفری

عایشه‌ی نارسی هم می‌رسد سر

کاش چاقویی

شرکت کند در این پول پارتی

ایوب احراری



ترس

جاذبه‌ست ترس

جذب می‌کند همه را

مثل سیاهی

یا کلاغ

که هاشور زده

درختانِ باغ

و آورده سیاهی

تا درو کند خنده را

از لبِ مترسکی بی‌دست

که شخم زده زندگی

تا بکارد مرگ



درو کن سیاهی را

ترس ندارد زندگی

رفتنی‌ست مرگ...!

نوید استاک

چماق

چشم   چمدان من است

چه می‌داند

که تو را می‌برد

بی آن‌که رفته باشی

بی آن‌که مجال کنم

جا داده‌ام جوانی‌ات در تبعید

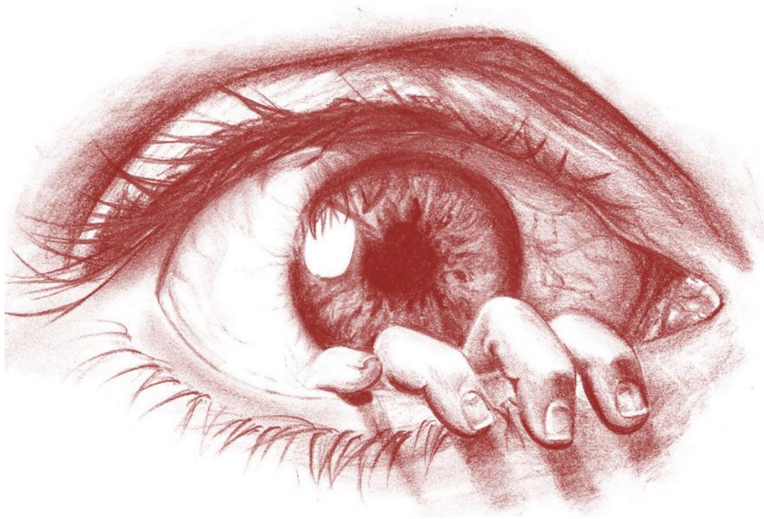
که پا از گلیم درازتر نکنی

برنگردی

و ماندن‌ات را لندن گرو بگیرد

چشم   چماق ماندن است

چه می‌داند!



اسماعیل ارم

فاصله

از طبقه‌ی پایین
برایت دست می‌فرستم
طبق معمول
تضاد این طبقات
بین انگشت‌ها
فاصله می‌گذارد
از این دست
چند انگشت
بالا بیاورم
تا سلام من را
سالم
به دست‌هایت
برسانند
جای من
خالی بنویس
وقتی قرار است
شناسنامه
ارتفاع روزهای من را
بتابد
از کدام ارتفاع
خود را
معرفی کنم؟
هیچ!
و دو پله
پایین‌تر؟

محمدحسین افشاری‌نیا



ضجه

چه کنم با کاش
که مثل مرگ
فامیل نزدیک من است؟
دستم   آخ
راست کرده تا بی
تنهام کند با جیغ
گذاشته رفته خانه
بی چمدان و کفش
که مثل خمپاره
یک پات این‌جا و یکی آن‌جا
با جنگ فرار نکرده جز موهات
از پدرت که تازه خاک‌ات کرده
دوست‌ترت ندارم که!
چرا با مرگ ولت کنم؟
پیرتر از آنم که لم بدهد کاناپه
تا آواز بخواند یکی به جات
و چای بریزد صداش
ولت کرده‌ام دختر
مثل شوهرت   که با گلوله خوابیده
و برای امروز و فردات
امروز و فرداست که بمیرم
با ضجه‌هات عکس یادگاری ... به یاد داری نگرفتیم؟
و باد که دامن‌ات را پایین
می‌خواست دشمن لکنته‌ی من باشد
تنها جنگ بود که می‌خواست
«دوستت دارم» نباشی دیگر
نشد!

آمنه باجور



دوربین



مرزهای جهان‌اند بیست و سی سر ...

باز اگر بمیرد پادگان

یک اعظم از پدر نمی‌روید

ممد چه می‌گوید

که گردش گوینده در رادیو

توی حیاط پادگان

بی اعتباریِ دشنامِ است روی تانکر آب؟

بی فکر اعظم بخواب ممد

که آتشفشان کبیری‌ست اصغر

جامانده در دوربین

توی حیاط پادگان

زیر آفتاب اجاره‌ای

ممد کجاست؟

دوربین چه می‌گوید؟

که بیست و سی سر در یک محله مادر

جا... فشا... می‌کند در فکر ممد

که اعظم نمی‌داند؟

ممد از چه می‌گذرد در فکر؟

اصغرافشانیِ دودکش آشپزخانه‌ها

یا ممد زاییِ روسپی‌خانه‌ها؟

بالا نمی‌رود از پله‌های دید

دیده‌بانی اصغر

در جنگ اکبر واقعن چه می‌گذرد

که یک پادگان ممدم

از فکر تو می‌گذرم

سعید بنایی

بوتاکس

بعد از تو
هیچ چیز به تنهایی‌ام اضافه نکرد
نه عصرهای بی‌حوصله‌ی جمعه
نه ناخن‌های کشیده بر دیوار
نه آب شدن بوتاکس بر صورت برفی
و نه حتی شنیدن صدای کودکی که در بمب سوخت
بعد از تو
هیچ چیز نتوانست به تنهایی‌ام حمله کند



وارونگی

من بلد نیستم ابروهایم را بردارم
آبرویم را
بردارم از زمین و به ابرها ببرم
همیشه تابه‌تاست این صورت
این گونه‌های صورتی
گونه‌های آدم
این کفش‌های جامانده از من
من نمی‌توانم جمع کنم آن‌ها را در یک گوشه
چشم‌هایم را
یک گوشه از زمین
لب‌هام را ماهی
ماهی یک‌بار هم که شده تو را ببوسم
چه‌قدر دلم این‌جا را نمی‌خواهد
کاش می‌توانستم دور کنم
ابرها را از آشپزخانه
صدای باران در حیاط غمگین‌ترم می‌کند
کاش فقط در کوچه می‌بارید
کاش می‌شد این شعر را جور دیگری تمام کرد

بهار توکلی

مسافر

پای راستش   پدال

و چشم‌هایش

مرا فشار می‌دهد

بو برده از دردی که داد می‌زنم

از چاک سینه‌ام

کنار می‌زند تعارف

بعد ماشین را

دست‌هایش لای شکاف

چرخ می‌کند لباسم را

دستم پر است

تنش خالی

وقتی پیاده شدم

کسی نپرسید

کجا سوار شدی؟

حسین حسنی

تخت

عصبی‌تر از قلب

حمله می‌کرد به من

آن‌قدر داغ

تا درد سر می‌رفت

می‌آمد که گریه کنم

نمی‌رفت تا بمیرم

می‌پرید بر تخت

جیغ می‌زد

پاره می‌کرد خواب

مثل همیشه

تخت بود در خیالم

شلیک می‌کرد

پرتر از تفنگِ صدانازکی

که دراز کشیده بر تخت

کنار من

هامون حسینی



کلمه

از دردهای ندارم
دارم به داری دراز رسید
و لیمو آن بالا ترشید
پوست که انداخت
موزی شد
که زیر پایت سر بخورد
بیفتی در این شعر
تا کلمه قورتت دهد

کلمات
دست و پا و سینه نیستند
خمیازه در دره راه باز می‌کند
بیا پایین
که سر جالیز
لیز بخوریم

حمید روزبان

اسم خون

برای این‌که فشنگ را
قشنگ کرده باشد
دخترش را دینامیت
و همسرش را باروت صدا می‌زد
مبادا که خیس شود تنهایی
و از گروه بیفتد زن
چه می‌دانست
خون که راه می‌رود زیر بمب
اسم ندارد
حتی اگر از گاوِ پهلوگرفته‌ای درآمده باشد
که سردرنمی‌آورد از A
B
یا O منفی
آدمی اسم ندارد
کاش دینامیت خون داشت

فاطمه سلیمانی

بغض

هرچه نزدیک‌تر می‌شوم

دورترم می‌کند

خسته نیستم اما

بی آن‌که بخواهم برای در جمع بودنم تکلیف کنم

خالصانه تنهام

پرنده‌ای

جدا شده از درخت

و سری بی‌سرزمین

که تکیه داده‌ست به تن

تن درخت

هوا گرفته‌ست

دنیا گرفته‌ست

و با آن‌که دلم گرفته‌ست

می‌خواهم دچار دروغ شوم

و از دلی که گرفته‌ست

بگیرم دست

تا نلرزد شاخه‌های درختی

که سال‌هاست دست و دلش می‌لرزد

و مثل مادری شور می‌زند دلش

تا سرباز نزند پسر

شبیه پدر

که سرباز کرده زخم‌هاش

کسی هم نیست مرهم بگذارد

روی زخمِ کبوتر

که بالش گرفته‌ست

حالش گرفته‌ست

و با آن‌که حق به جانب‌ست

نبوده حق به جانبش ولی

دارم قرار تازه‌ام را مرور می‌کنم

تا فرار نکند بغض   سوی مادرم

که پناهنده‌ست به تنهایی

به زخم‌هاش

و دلی

که هنوز شور می‌زند

برای سرباز

پدر

و پرنده‌ای که دیگرکلاغ شد

مصطفا صمدی



داربست

سر نیست آن‌چه بالا نگه داشته‌ای
بادکنکی‌ست بر داربست
دهن نیست آن‌چه بازش می‌کنی
سوراخی‌ست که سوراخ شده
مشت نیست آن‌چه گره کرده‌ای
سنگی‌ست که باید به سرت بخورد
که پایین بیندازی‌اش
گل بگیری دهانت را
نه!   تو مال این حرف‌ها نیستی
تفنگ‌ات را بردار
به خیابان بریز
بگذار که حرف بزند
دلش را خالی کند

ساحل

تَنگ است تُنگ
و دریا که در خانه ریخت
روی میزی نشست خوش‌مزه
که اشک بریزد آکواریوم
روی دست‌ها
این قلاب‌های طولانی   و دندان‌ها
که تیز شده‌اند مثل نهنگ
وقتی که می‌افتد به جان ساحل
تا خودکشی کند کلمه
مأمن هیچ‌کسی نیست در
یا
که جز هلاک نمی‌کند
غرق می‌شویم
ماهی در آب
و ما در خشکی
پس نهنگ
این تلاش ستودنی
به ساحل می‌زند برای چی؟



مصطفا صمدی

جشن تولد

از زمینی که آورد بالا

روی تو افتادم

و هرچه می‌روم نجات

بیشتر فرو

برای او

که مثل من شبیه توست

اتاقِ کوچکی نوشته‌ام

که هروقت خواست بازی کند

و دنبال پازلی بگردد

که هرگز پا به ضلع زمین نمی‌گذارد

گریه کند برای تولد

برای بازگشت

با عروسک‌های تازه‌ام

دارم فکر می‌کنم به تو

که با عروسک‌های تازه‌ات

فکر می‌کنی به او

به آن‌که گریه می‌کند برای ما

و مثل تیرِ هوایی

همه تهدید می‌کند

زمین که اِشتهایش زیاد شَوَد



ضمیر کم می‌شود

باید بگردم مثل او

پی خودم

که دنیا تو را کم

و بیدار شَوَد از باز

از جنگ

که جای این‌که بازی

با زی با؟

سربازها همه شاعرند

و زندگی می‌رود از بین

به تولد

به

درست مثل من

که تا خواستم بنویسمت

دیگر بزرگ شده بود

پویان فرمانبر

ما در آن‌ها

از قورباغه‌ای که می‌کند غُرغُر

دست و پاگیرتر

و از من که می‌کند مرا زخمی

واگیرتر

افتاده‌ام به دریایی که سرخ‌تر از تابه

به جایی که هرچه بخواهم کم   کم‌تر

گوشت دارم

و اشتها ندارد کوسه

با اژدهایی که من دارم

خودم را بزنم شلاق   تا کِی؟

در عمیق پی نورم

که وقتی رسیدم به

چشم ببندم   زندگی کنم در عمق

در تاریک

جنازه‌ی مردی که می‌خواستید منم

اول تف

بعد هم از قورباغه عمیق‌تر

شنا کنید روی خشک



پویان فرمانبر

ساقه

روا نیست

پاهایم که از شورت آویزان

دهان باز کند

فوری فرار

توی دامنی که به تنگ آمده

نمی‌خواهم چشم بکارم روی ساق

تا ساقه شود در گلدان

و مثل دست‌هام

خاک بخورد پشت پنجره

ناخن نمی‌جوم دیگر

که انگشت‌هام کوتاه بیایند

زن سطری تک‌افتاده نیست

که بازی کنم با کلماتش

حتی این زانو

دیگر پا نمی‌دهد به زن

و زائویی که زیر شورت

صیدِ اشک می‌کند

مرگ آویزان شده از دو پا

و من هنوز لاغرم

مثل مادرم

که زندگی‌ش

زار می‌زند بر تنم

فاطمه قهرمانی



لال

دوی نصفه شب

حسین محمدی



تو از این‌جا رفته‌ای

که من در بروم از در

زبانت نمی‌چرخد

و دست‌هات پرواز می...

اَ اِ اُ

مثل زبان سانسکریت تیز است

چاقوست در کلامت

لطفن مرا نپیچان

که گیجم نرود سر

اتاق برای هر دوی ما

گلیمی دراز نمی‌کند

من از تو گفتن را نمی‌گویم

ببند در طویله را!

اتاق از این‌که نمی‌گویی بهتر است

تا بکشی سیفون

زبانم از لکنت می‌افتد

I

See

U

مرگ مغزی

چند شنبه

اشتباهی

مرگ آمده بود بین ما

ولی اشتباه

وقتی که هم‌خوابه شد با مادر

پدر نطفه‌هایش را به فانوسقه بست

زندگی پیش می‌رفت

و خط مرزی به هم می‌ریخت و اندام مادر

برجسته‌تر می‌شد

پدر در آغل گیر کرد

من توی ساک تنهایم

و بند نافم افتاد

دور گردن مادرم

پاشو دختر

شام

زندگی داریم



فرشته نادری

خانه

زن‌های زیادی

توی زنی که زیادی‌ست

وول می‌خورند

آشپزخانه‌ای‌ست کمر باریک

از این شانه تا بعدی

یخچالی‌ست که باز می

قرمه‌سبزیِ دوشیزه‌ای دارد

می‌پزد مثل قابلمه‌ای خالی

وسط اتاقی که صدا می‌زد

در حالی که جز چند جمله از دیگری

سوالی نمانده بود

جواب بود که لگد می‌زد توی مایکروفر

در خانه‌ای که جمع شده در خانه

دارد دراز می‌کند دستِ راست

که آباژور خاموش کند بالای تخت

مایکروفر

پرده‌های خانه را گیس کرده بود

و از سرش که زودپزی بی‌صدا بود

در یخچالِ نگهداری می‌کرد

تا خانه بیرون کند از خانه

خانه‌ای که خود را ریخته بود پشت ابری سیاه

چنان با چوب‌رختی‌هاش می‌رفت راه

که مثلِ سگی اهلی

دنبالش افتاده بود خیابان

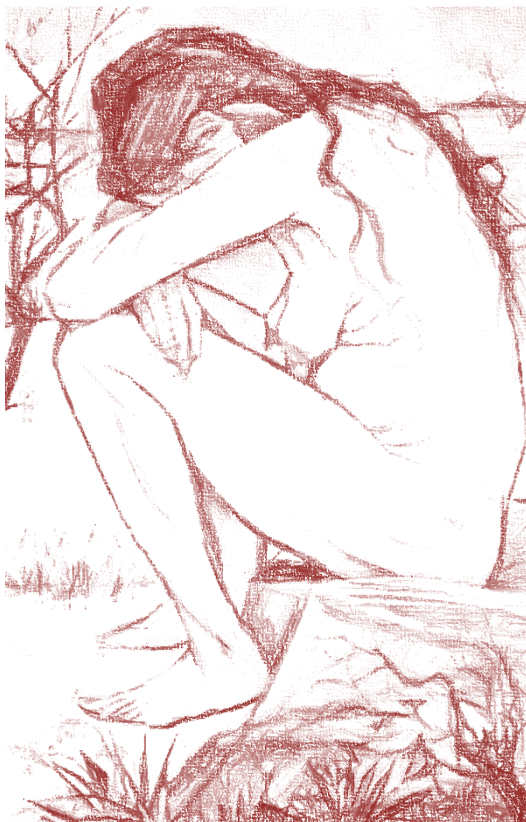
زنی که زیادی بود

مدام زن‌های زیادی بود

زندانبانی

که زن‌های زیادی در حبس داشت

مهدی نادری



کارگاه شعر

۳

مقدمه

هر هفته در ســوپرگروه کالج شــعر، کارگاه نقد شعر برگزار می‌شــود. گاهی علی عبدالرضایی با شرکت در این کارگاه‌ها به نقد و بررســـی این اشـــعار می‌پردازد. کارگاه شـــعر این شــماره‌ی مجله‌ی فایل شعر به متن پیاده شده‌ی هشت فایل صوتی علی عبدالرضایی اختصاص دارد که در آن به تحلیل و ویرایش هشت شعر پرداخته است.

خیابان

خیابان را درمی‌آورم
شلواری کهنه‌ست
که نامش را با نام تو بریدند
ایستاده‌اند درخت‌ها
آن‌سوی میدان
لخت و عور، در زمستان
شلوارم را که پا می‌کنم
در سرم جنگ جهانی است
چند پرنده نامت را
چند پرنده می‌میرند
از پیراهنم نسرین می‌روید
لطفن «مرا» کمی بخواب
«من» تخت‌های دیگری دارد
شلوارم شکوفه می‌زند
و خیابان از سر و کولم بالا می‌آورد
دیگر برای خیابان‌گردی دیر است
منتظرم تا اتفاقی به خانه برگردی

حسین محمدی



نقد و بررسی

تو در لحظه‌ی شهود برای شعر نوشتن بوده‌ای ولی آن‌چنان که باید و شاید شعرت به شعریت نرسیده و موفق عمل نکرده‌ای، پس باید این شعر را ادیت کنی. در واقع این شعر به فرم خوب نزدیک شده است و می‌تواند ساختمند عمل کند اما در صورتی که سطر اضافه و حشو نداشته باشد.

وقتی در شعر به کشف و شهود می‌رسی، باید روی آن تمرکز کنی. شعر از لحاظ درون‌متنی موفق عمل کرده، ولی اجرای آن ضعیف است. مثلن در دو سطر اول:

«خیابان را درمی‌آورم
شلواری کهنه‌ست»

در ابتدای شعر، اتفاقی رخ داده است. تو می‌خواهی ارتباطی منطقی بین واژه‌ها بسازی ولی از پس آن برنمی‌آیی، یعنی از خیابان و شلوار نام برده‌ای، ولی از پا خبری نیست، پس در برقراری مناسبات بین نشانه‌ها ناموفق بوده‌ای. این دو سطر را به این شکل می‌توان ادیت کرد:

«خیابان را از پا درمی‌آورم
شلواری کهنه‌ست»

یعنی با آوردن «از پا»، سطر را تکنیکال می‌کنی و به آن ماهیت چندواژگانی می‌بخشی. در نتیجه‌ی این تغییر، سؤال‌هایی در ذهن خواننده ایجاد می‌شود: آیا خیابان را از پاهایت درمی‌آوری؟ آیا خیابان را نابود می‌کنی؟ (از پا درآوردن به معنای نابود کردن) آیا خیابان را با پاهایت ورق می‌زنی؟ (قدم زدن به مثابه‌ی ورق زدن). از این طریق، چند بُعد به همین دو سطر می‌دهی. تا جایی که ممکن است باید در متن از کلمات کار کشید، مثلن همگان حافظ را شاعر بزرگ و نابغه می‌خوانند، در حالی که او کار خاصی نکرد و اهمیت کار او فقط در کار کشیدن از واژه‌ها و ورز دادن‌شان خلاصه می‌شود و این خصیصه‌ی مهمی است که باید آن را در نظر بگیری.

وقتی که شعر خوبی می‌نویسی باید روی آن کار کنی تا زمانی که عالی شود و وقتی یک شعر عالی می‌نویسی باید

آن‌قدر روی آن وقت بگذاری و مغز بریزی تا بدل به شاهکار شود، اگر این موارد را در نظر نگیری، تبدیل به یک شاعر متوسط می‌شوی.

در ابتدای شعر ما با یک برخورد زبانی روبه‌رو می‌شویم:

«که نامش را با نام تو بریدند»

این بیان، نشانگر بریدن پارچه‌ی شلوار، بریدن از شلوار و بریدن از خیابان است و روابط جالبی را با استفاده از واژه‌ی «بریدن» بین سطرها برقرار کرده است. شعر به ما می‌گوید من این روابط را دارم اما شاعر تیزهوشی ندارد. شاعر می‌توانست خیلی ساده و راحت این‌گونه این سطرها را بیان کند:

«خیابان را از پا درمی‌آورم

شلواری کهنه‌ست

که نامش را با تو بریده‌اند»

در سطر بعدی نوشته‌ای «ایستاده‌اند درخت‌ها» ولی چیزی که ناخودآگاه به زبان من می‌آید، جمله‌ی «ایستاده‌اند درختان» است و این بیان قافیه‌ی طبیعی آن است که در سطر می‌نشیند و شما جلوی آن را می‌گیرید، درست است که قافیه، بیرون‌متنی است و ته سطر بیان می‌شود اما در این سطر جا افتاده است.

خیلی ساده می‌توانستی این‌طور بنویسی:

«ایستاده‌اند درختان

آن‌سوی میدان

لخت و عور»

سطر «در زمستان» که بعد از این قسمت آن را بیان می‌کنی، حشو است، زیرا زمانی درختان لخت و عور هستند که زمستان از راه رسیده و یا اواخر پاییز باشد، پس «در زمستان» قافیه بیرونی‌ست و بیان نکردن آن نشانگر تیزهوشی شاعر است.

«شلوارم را که پا می‌کنم»

این بیان بد نیست اما مستقیم است، زمانی می‌توان آن را به سمت بیانی زبانی حرکت داد که به ارتباط‌ها توجه کرد. مثلن شما از خیابان حرف می‌زنی، بعد بحث از شلوار کندن و پوشیدن می‌کنید، پس خیلی ساده می‌توانی بگویی «شلوارم را که زیر پا می‌گذارم»

شاعر در سطرهای قبل نشان داده که شلوار همان خیابان است، پس این بیان باعث می‌شود که شعر، اجرایی زبانی داشته باشد و ابعاد دیگری پیدا کند.

«در سرم جنگ جهانی‌ست

چند پرنده نامت را

چند پرنده می‌میرند

از پیراهنم نسرین می‌روید»

در این‌جا هم با بیان خوبی روبه‌رو هستیم اما برای این‌که سرعت سطر را بیشتر کنیم بهتر است آن را به این شکل اجرا کرد:

«از پیراهنم نسرین می‌کشد قد»

«لطفن «مرا» کمی بخواب

«من» تخت‌های دیگری دارد»

این سطرها با شعر و فضایی که به تصویر می‌کشی ارتباط معنایی برقرار نمی‌کنند و باید حذف شوند. شعرت درباره‌ی خیابان است، پس باید تمام تخیل و تمرکزت روی آن باشد. نمی‌توان بی‌دلیل شعر را بسط داد. آوردن نشانه‌ی تخت‌خواب در این قسمت هیچ ضرورتی ندارد و باید روی همان فضایی که در سطرهای قبل ساختی تمرکز کنی.

«و خیابان از سر و کولم بالا می‌آورد»

در این سطر شش هجای بلند (کو/ لم/ با/ لا/ می/ آ) آورده‌ای که شعر را دچار سکته کرده است. باید به این نکات دقت داشته باشی چون شعر، روان و زیباست و نباید آن را منثور اجرا کنی. می‌توانستی این سطر را به این صورت بیان کنی:

«و از سر و کولم خیابان   می‌آورد بالا»

«دیگر برای خیابان‌گردی دیر است

منتظرم تا اتفاقی به خانه برگردی»

بیان در این دو سطر، باز هم مستقیم و روتین است، در حالی که شعر زبانی، باید در زبان اتفاق بیفتد.

ویرایش پیشنهادی:
«دیگر برای خیابان‌گردی دیر است
منتظرم
که اتفاقی بیفتد از بالا»

کسـی در خیابان قدم می‌زند، نسرین شکوفه نمی‌زند و سبز نمی‌شـود، نسرین نیست، نسرین کجاست؟ کی باید به خانه برگردم؟ این‌ها بغرنج‌های شعر تو هستند.

شعری که با شور خوانده شود، خودش اعلام می‌کند که چه چیزی در درون دارد، چون من توانسـتم ارتباطی مستقیم با متن برقرار کنم، در نتیجه درونش را دیده و آن را به سمت بیانی بهتر بردم. خرج هوش و لحن‌گردانی در شـعر بسـیار مهم است. چرا غزل‌سرایی مثل تو سراغ شعر سپید می‌آید؟ چون وزن، لحن را می‌کُشد، بنابراین شعر سپید می‌گویی تا با لحن، بازی کنی و این خصـیصه‌ای است که شعر تو فاقد آن است. در شعر سپید، فرم جایگزین وزن و لحن جانشین قافیه می‌شـود و سـاخت شـعری، این آزادی را به شـاعر می‌دهد تا یک ساختمان تازه ارائه دهد. حال ادیت من را با متن اصـلی مقایسـه کن تا به دریافت‌های تازه‌ای برسـی. حکایت تو مانند مجسـمه‌سـازی‌ست که می‌گوید تندیس‌ها در دل کوه وجود دارند و من فقط با خرج هوش، سـنگ‌ها را کنار می‌زنم تا مجسـمه‌ها نمایان شـوند. شـعر در متن وجود دارد ولی تو آن را چکش‌کاری نمی‌کنی تا تراشیده و خوش‌ساخت شود.



خیابان را از پا درمی‌آورم
شلواری کهنه‌ست
که نامش را با تو بریدند
ایستاده‌اند درختان
آن‌سوی میدان
لخت و عور
شلوارم را که زیر پا می‌گذارم
در سرم جنگ جهانی‌ست
چند پرنده نامت را
چند پرنده می‌میرند
از پیراهنم نسرین می‌کشد قد
شلوارم شکوفه می‌زند
و از سر و کولم خیابان   می‌آورد بالا
دیگر برای خیابان‌گردی دیر است
منتظرم
که اتفاقی بیفتد از بالا

تنها

هر روز چند پاکت
بیشتر از خودم
فکر می‌کنم به تو
چند تصادف
بیشتر از اتفاق
و چند خرید
بیشتر از بی‌جفت
تنهای تن‌هام
به تعداد کفش‌های نویی
که نخریده‌ام هنوز
چه زیاد آمده پاهایم از راه
به میدانی پیچیدم بی‌چشم
که دور خاطرات می‌چرخد هنوز
دلم را جدایی
می‌چکاند روی قرص
مشت مشت می‌خورم کلمه
نترس
پاک می‌شود
از گردن و گذشته‌ها جای کبودی
حالا دندانِ این تیغ
به کوری لب‌هات
می‌بُرد عشق را روی رگم
به‌خاطر زیبایی‌ست
که تو را می‌کِشد دوری روی کاغذها
دستفروشی می‌آید به من
بعد از تو که نمی‌آیی
هیچ‌کس به غلظتِ من
لعنت نکرد چشم‌هایت را
نه این دست فروشی نیست



علیرضا مطلبی

نقد و بررسی

اولین نکته در مورد شعر آقای مطلبی این است که این شعر از نظر زبانی به نسبت شعرهای قبلی ایشان خیلی بهتر و کم نقص‌تر شده و تکه‌های درخشانی دارد، کمااین‌که از تصنع دور شده و به سمت حسیت حرکت کرده و این خود جای‌خوش‌حالی‌ست. اما از لحاظ هجاچینی، سطربندی، همین‌طور حشو و اضافات هنوز مشکلاتی دارد.

شعر را از ابتدا بررسی می‌کنم:

«هر روز چند پاکت
بیشتر از خودم
فکر می‌کنم به تو
چند تصادف بیشتر از اتفاق
و چند خرید
بیشتر از بی جفت
تنهای تن‌هام
به تعداد کفش‌های نویی
که نخریده‌ام هنوز»

مثلن در سطر «که نخریده‌ام هنوز» آوردن سه هجای کوتاه پشت سر هم باعث ایستاییِ سطر شده که می‌توان با حذف کلمه «هنوز» و اضافه کردن «هرگز» به سطر لحن و هارمونی داد.

«که هرگز نخریده‌ام»

مشخص است که شاعر وزن تکیه‌ای یا عروضی را نمی‌داند و یا اگر می‌داند به صورت تجربی به کار نبسته است.

«چه زیاد آمده پاهایم از راه
به میدانی پیچیدم بی‌چشم»

در سطر «به میدانی پیچیدم بی‌چشم» با توجه به سطر قبل که از فعل مضارع استفاده شده (آمده پاهایم)، شاعر نمی‌تواند از فعل ماضی «پیچیدم» استفاده کند و همین‌طور آوردن شش هجای بلند پست سر هم باعث کم شدن سرعت سطر شده که با اضافه کردن ضمیر «ام» به «پیچید» هم فعل تبدیل به زمان ماضی نقلی شده و هم از تعداد

هجاهای بلند کاسته می‌شود و سطر راحت‌تر خوانده می‌شود.
«که دور خاطرات می‌چرخد هنوز»
سطر بعد «خاطرات» باید تبدیل به «خاطراتم» شود و همچنین واژه‌ی «هنوز» به دلیل استفاده‌ی زیاد در شعر بهتر است حذف شود.
«دلم را جدایی می‌چکاند در قرص
مشت مشت می‌خورم کلمه»
در سطر «دلم را جدایی می‌چکاند در قرص» استفاده از واژه‌ی «چکاندن» برای دل مناسب نیست و وجه عینی ندارد. بهتر است نوشته شود «دلم را جدایی می‌چلاند در قرص».
«نترس
پاک می‌شود
از گردن و گذشته‌ها جای کبودی»
برای سطر اول «نترس» نیازی به تقطیع نداریم. ضمیر «تو» در متن مخفی‌ست، اما وقتی از کلمه «نترس» استفاده می‌شود به این معنی‌ست که روایت از دوم شخص است. پس «نترس» اضافه است و جایی در این شعر ندارد.
می‌توان با استفاده از تکنیکی ساده شعر را به این صورت ادیت کرد:
«به میدانی پیچیده‌ام بی‌چشم
که دور خاطراتم می‌چرخد
دلم را جدایی
می‌چلاند روی قرص
مشت مشت می‌خورم کلمه
که پاک شود
از گردن و گذشته‌ها جای کبودی»

«به‌خاطر زیبایی‌ست
که تو را می‌کشد دوری روی کاغذها»
تقطیع اشتباه باعث بدخوانی و مکث بیهوده به هنگام خوانش شعر می‌شود و تقطیع مناسب کمک می‌کند خواننده شعر را راحت بخواند. به‌عبارتی تقطیع درست، شعر را خوش‌فرم‌تر و روان می‌کند.
باید بدانید فرم تنها صورت شعر نیست. ما در خوانش شعر هم فرم داریم.

ادیت پیشنهادی:
«به‌خاطر زیبایی‌ست
که تو را می‌کشد دوری
روی این کاغذ»
از آن‌جا که شعر، نقاشیِ کلمه روی کاغذ است پس بهتر است به جای «کاغذها» بنویسیم «این کاغذ».

«دستفروشی می‌آید به من
بعد از تو که نمی‌آیی
هیچ‌کس به غلظتِ من
لعنت نکرد چشم‌هایت را
نه این دست فروشی نیست»
یک شاعر اگر تقطیع و هجاچینی را بداند سطرسازی را قدرتمندانه‌تر اداره می‌کند.
پس به جای «دستفروشی می‌آید به من»
می‌توان نوشت: «می‌آید به من دستفروشی»

«بعد از تو که نمی‌آیی
هیچ‌کس به غلظت من
لعنت نکرد چشم‌هایت را»
این دو سطر حشو و اضافه است و بهتر است که حذف شود.
و اما پایان شعر خیلی راحت می‌تواند زبانی و قدرتمند تمام شود.
ویرایش پیشنهادی:
«بعد از تو دیگر هیچ‌کس به دست نمی‌آید
نه
دیگر این دست فروشی نیست»

ویرایش نهایی

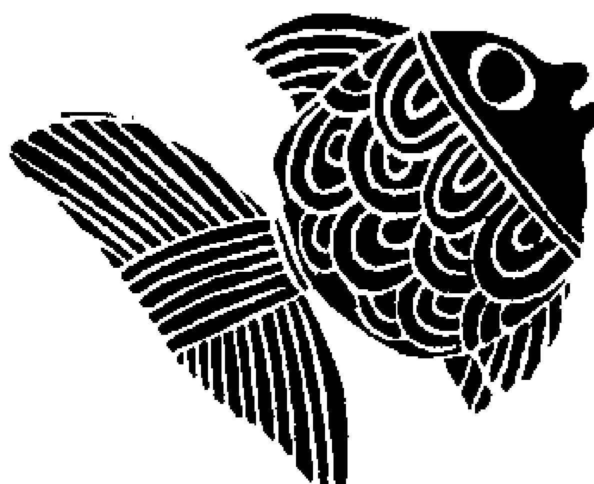


هر روز چند پاکت
بیشتر از خودم
فکر می‌کنم به تو
چند تصادف
بیشتر از اتفاق
و چند خرید
بیشتر از بی‌جفت
تنهای تن‌هام
به تعداد کفش‌های نویی
که هرگز نخریدم
زیاد آمده پاهایم از راه
به میدانی پیچیده‌ام بی‌چشم
که دور خاطراتم می‌چرخد
دلم را جدایی
می‌چلاند روی قرص
مشت مشت می‌خورم کلمه
که پاک شود
از گردن و گذشته جای کبودی
به‌خاطر زیبایی‌ست
که تو را می‌کِشد دوری
روی این کاغذ
می‌آید به من دستفروشی
بعد از تو دیگر
هیچ‌کس به دست نمی‌آید   نه!
دیگر این دست
فروشی نیست

مرگ

ما نهنگ‌ها بودیم
که مرگ را کردیم
با لب دریا
خشکیدیم لای دست‌هاتان
آرام آرام
ارومیه شورید
در شانه‌هامان
ما آرام باش
کسی نیامده رفته است
در خواب‌هایتان
برمی‌خیزد
که برگردد از دریا
دریا دست مرگ بود
و ندانستیم کجای قصه
ماهی سیاه کوچولو
صمد را غرق کرد

حسین محمدی



نقد و بررسی

اولین مساله در برخورد با یک متن، این است که شما باور کنید بر «متن» و بر «مولف» آن متن هستید؛ یعنی فرض کنید شاعر نسبت به شما آگاهی و درک کمتری از متن دارد و اشراف شما به متن بالاتر است. منتقد نباید مثل یک قاضی با متن برخورد کند، بهتر است به آن احاطه‌ی کامل داشته باشد و در عین حال که باهوش‌تر عمل می‌کند، باید بداند در مواجهه با یک متن، اولین گاردش چگونه گاردی باشد.

«ما نهنگ‌ها بودیم
که مرگ را کردیم»

در سطر اول از «ما» استفاده شده و در ادامه «نهنگ‌ها» آمده است؛ وقتی که ضمیر «ما» آمده چه نیازی به نهنگ‌ها بود؟ به‌راحتی می‌توان بیان این سطر را تغییر داد: «ما نهنگ بودیم».

«با لب دریا
خشکیدیم لای دست‌هاتان»

منظورش خشک شدن هم‌زمان «لب دریا»، «دریا» و «دست‌ها»ست اما باید دید در ادامه چه استفاده‌ای از این نشانه‌ها شده است.

«آرام آرام
ارومیه شورید
در شانه‌هامان»

این‌جا از شوری دریاچه‌ی ارومیه حرف می‌زند اما من به‌عنوان منتقد باید باهوش‌تر از شاعر عمل کنم در نتیجه پیشنهاد بهتری برای شاعر می‌دهم.

«آرام آرام
شور خورد ارومیه
و شانه‌هامان تنگ شد»

اگر دقت کنید متوجه می‌شوید که تا این‌جا ویرایش من ارتباط بین سطرها را منسجم‌تر کرده است.

«ما آرام باش
کسی نیامده رفته است
در خواب‌هایتان
برمی‌خیزد
که برگردد از دریا
دریا دست مرگ بود
و ندانستیم کجای قصه
ماهی سیاه کوچولو
صمد را غرق کرد»

ویرایش پیشنهادی:

«ما آرام باش
اما یکی نیامده رفت در خواب‌هایتان
برخاست   که برگردد از دریا
دریا دست مرگ بود
و ندانستیم کجای قصه
ماهی سیاه کوچولو
صمد را غرق!»

در زمان خوانش خلاق، شما باید طور دیگری بر متن احاطه پیدا کنید و قدرت درک خود را به نمایش بگذارید. این مهم است که هدف شما صرفن رد یا تایید کردن یک متن نباشد، باید تئوری «مرگ مولف» را هم در نظر داشته باشید و نباید فکرتان را فقط معطوف به هویت و شخصیت مولف کنید. منتقد و نظریه‌پرداز موظف است قدرتمند عمل کند و خودباوری بالایی داشته باشد. وقتی ایده‌ی خود را از متن گرفتید باید با باور کردن آن ایده هوش‌تان را هم در نقد کردن نشان دهید. با این مقدمه قصد دارم در حوزه‌ی «روانشناسی نقد» با این شعر برخورد کنم یا به عبارت دیگر نیت مولف را مورد بررسی قرار دهم.

در طول شعر راوی مدام از «ما» صحبت می‌کند اما ناگهان می‌گوید: «کسی نیامده رفته است»، در این سطر سراغ «او» می‌رود و باعث می‌شود که سطر مانند نتی جدا افتاده به‌نظر برسد. در سطر بعدی می‌گوید: «در خواب‌هایتان» و این‌جا ناگهان می‌رود سمت «شما» و این حرکت از نظر تطابق ضمیرها دچار مشکل است.

«برمی‌خیزد
که برگردد از دریا»

دریا یک شی یا همان «او»ست، اما او چه کسی‌ست؟ باید در ذهن‌تان با نشانه‌ها بازی کنید، مثلن همین شخصی که نیامده رفته است، برخاسته تا از دریا به کجا برگردد؟ می‌توان در مورد موج‌های در حال رفت و برگشتِ دریا فلسفه‌بافی کرد که یعنی این همان موج روزگار است و باعث تغییرات زیادی در زندگی می‌شود و او نقش یک «شی» یا «آن» را دارد. «دریا دست مرگ بود»: موجی می‌آید و زندگیِ موجی دیگر نابود می‌شود و مرگ اشاره به همین موضوع دارد. «و ندانستیم کجای قصه/ ماهی سیاه کوچولو/ صمد را غرق کرد»: اگر یادتان باشد «ماهی سیاه کوچولو» دنبال یک دنیای آزاد بود، این‌جا با یک رابطه‌ی پیرامتنی طرفیم که مربوط به زندگی صمد است و نکته‌ی دیگر غرق شدن ماهی در دریاست که پیش‌متنی از همان کتاب ماهی سیاه کوچولوست اما باید دید این پیش‌متن چقدر به شعر ربط دارد. در سطر اول از نهنگ گفته شده و در سطرهای آخر شاعر از ماهی سیاه کوچولو حرف می‌زند. این‌جا تقابل و تضاد جالبی ایجاد شده و از زاویه‌ی دیگری هم با متن برخورد می‌شود و این نکته مربوط به حوزه‌ی معنایی متن است، البته تضاد ایجاد شده می‌تواند برای مخاطب بسیار جالب باشد، زیرا مخاطب به هوش و شکار سوژه‌ی مولف توجه خاصی دارد.

روش دیگر، نشانه‌شناسی و نحوه‌ی چیدمان نشانه‌هاست. قصد دارم مثل یک داستان با این شعر برخورد کنم و در عین حال روابط بین نشانه‌ها را هم تشریح کنم. نشانه‌های این شعر عبارتند از: نهنگ، دریا، ماهی سیاه کوچولو، دریاچه‌ی ارومیه و صمد. تنها نشانه‌ای که این‌جا با نشانه‌های دیگر هم‌خوانی ندارد «صمد» است. در سوره‌ی «توحید» آیه‌ای هست که می‌گوید: «الله الصمد»؛ یعنی «خدا بی‌نیاز است» و در واقع این‌جا صمد یا همان بی‌نیازی غرق می‌شود. اگر به صمد توجه نکنیم متوجه می‌شویم که بقیه‌ی

نشـــانه‌ها باهم رابطه دارند و فراموش نکنید که یک بخش مهم نقـد مربوط بـه روابط بین ابژه‌هاســـت؛ مثلن رابطه‌ی ارومیه با دریا و خشـــکی و رابطه‌ی ماهی ســـیاه کوچولو با نهنگ و دریا. بررســی روابط بین این نشانه‌ها برای شکافتن و تشــریح بیشــتر متن لازم اســت. البته این نکته هم نباید فراموش شــود که صـــمد علاوه بر معنای لغوی‌اش اســـم نویســـنده‌ی داســـتان «ماهی ســـیاه کوچولو» هم هســـت. نشـانه‌های ذکر شـده همه نشانه‌هایی هستند که یک فضا را تعریف می‌کنند و این نشـــان می‌دهد که با شـــعری پراکنده طرف نیسـتیم، البته شـعر کوتاه اسـت و همان‌طور که گفتم قصـدم این بود که مثل یک داستان با آن برخورد کنم، زیرا ما معمولن در داســـتان با چیدمان نشـــانه‌ها طرف هســـتیم. نکته‌ی دیگری که نباید از قلم بیفتد این اســـت که وقتی در مورد متنی صـــحبـت می‌کنید باید از زوایای مختلفی به آن نگاه کنید و در حین نقد تیزهوشانه در مورد همه چیز ویراژ دهید. علاوه بر این سه مورد باید روی زبان‌پریشی و منطق زبانی متن کار کنید. «ما نهنگ‌ها بودیم/ که مرگ را کردیم». «مرگ» این‌جـا ابژه اســـت و «نهنـگ‌هـا» هم به آن جواب می‌دهـد. پیش‌تر گفتم بهتر اســـت نهنگ‌ها تبدیل به نهنگ شـــود اما شـــما به‌عنوان یک منتقد باهوش نباید حرفم را بــه‌طور مطلق قبول کنیـد و اگر فکر می‌کنیـد ویرایش من درســت نیســت باید با من وارد جدل شــوید؛ ایرادی که به حرف من وارد اســـت، این اســـت که من با تبدیل کلمه‌ی نهنگ‌ها به نهنگ لحن این سـطر را کشـته‌ام، اگر دقت کنید وقتی می‌گوییم «مـا نهنگ‌ها بودیم» در واقع لحن‌گردانی را به سمت تشویش زبانی برده‌ایم. در دو سطر اول از عظمت نهنگ و کردن مرگ گفته شـده است اما در سطرهای پایانی می‌گویـد: «دریا دســـت مرگ بود»؛ یعنی این مرگ بود که دریا را اداره کرده و آن را تحت ســلطه‌ی خود درآورده بود امـا در عین حـال نهنـگ‌هـا هم مرگ را می‌کردند. در پایان می‌گوید: «و ندانســتیم کجای قصـــه/ ماهی ســـیاه کوچولو/ صـــمد را غرق کرد» و حالا شـــعر را برخلاف تئوری مرگ مولف بررســی می‌کنم، وقتی اســـم «صـــمد بهرنگی» می‌آید ناخودآگاه نام اثر معروفش یعنی «ماهی ســـیاه کوچولو» هم تداعی می‌شــود. در اصــل این ماهی سـیاه کوچولوسـت که صمد را غرق کرده است اما دلیلش چیست؟ زیرا شهرت و ســـایه بلند این کتاب هرگز اجازه نداد کتاب‌های بعدی‌اش دیده شــود و هرچه بعد از این کتاب نوشــت باز هم عده‌ی زیـادی معتقد بودند که ماهی ســـیاه کوچولو بهترین کتاب اوسـت، البته این مساله به فرهنگ نادرست ایرانی ربط پیدا می‌کنـد کـه معمولن اغلـب مردم بدون مطالعه‌ی آثار دیگر یـک شـــاعر یـا نویســـنـده، به دلیل شـــهرتی که یکی از کتاب‌هایش دارد و خود نویسـنده هم با همان کتاب مشهور شده است، مدام می‌گویند آن کتاب بهترین اثر نویسنده بود. اسـاسـن بسیار مهم است که از زوایای مختلفی با یک متن برخورد کنید. در قســـمتی می‌گوید: «ما آرام باش/ کســـی نیامده رفته است/ در خواب‌هایتان» آیا منظورش از «خواب» اسـم مکان است؟ یعنی به‌عنوان یک مکان، در خواب وارد یک خانه می‌شـود؟ در اصل، حقیقتِ نقد دست شماست و همان‌طور که پیش‌تر گفته شــد یک نقد منســجم، قدرت و تیزهوشی شما را نشان می‌دهد.

ویرایش نهایی

ما نهنگ‌ها بودیم
که مرگ را کردیم
با لب دریا
خشکیدیم لای دست‌هاتان
آرام آرام
شور خورد ارومیه
و شانه‌هامان تنگ
ما آرام باش
اما یکی نیامده رفت در خواب‌هایتان
برخاست   که برگردد از دریا
دریا دست مرگ بود
و ندانستیم کجای قصه
ماهی سیاه کوچولو
صمد را غرق!

فرش

ما در خانه فرشی داریم که از همه چیز با ارزش‌تر است
ما باید پای‌مان را از گلیم‌مان کوتاه‌تر کنیم

روی همین فرش راه برویم
روی همین فرش فکر کنیم
روی همین فرش بزرگ شویم
روی همین فرش...

مادرم زن بودنش را پای این فرش ریخته است
خواهرم هیچ‌وقت خلافِ خوابِ فرش جارو نمی‌کند
برادرم شانه به شانه‌ی این فرش پدر می‌شود
این فرش
این فرش...

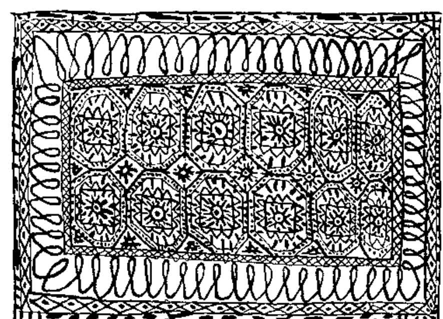
من خودم را زیرِ این فرش جا گذاشتم
سرم را
پایم را

باید فرش را بردارم
خودم را صدا بزنم
خودم را بیرون بکشم

فرش را روی شانه‌ام بگذارم
تشییع جنازه راه بیندازم

این فرش به فروش می‌رسد

امین روزبهانی



نقد و بررسی

شعر می‌خواهد براساس ساختار معنایی جلو برود و در اصل سعی شاعر بر این بوده که با توجه به دریافت خود به یک شعر منثور برسد، شعر منثوری که کلمه در آن زبان‌محور نیست. این شعر نیازی به تقطیع ندارد، زیرا در عین این‌که منثور است مصوت‌ها هم در آن هیچ نقشی ندارند و زبان در آن صرفن یک وسیله است. شاعر فقط خواسته شعر را از نظر تم معنایی جلو ببرد ولی طبق آن استتیکی که در متن به کار می‌برد مجاز نیست از ترکیبی مثل: «خواب فرش» استفاده کند؛ خواب فرش اضافه است و در شعر روتینی مثل این اثر از منطقی نئوکلاسیک برخوردار است.

«مادرم زن بودنش را پای این فرش ریخته است»: ترکیب «زن بودنش» در نهایت شلختگی زبانی وارد سطر شده است. شعر یعنی صنعت کلام، شاعر می‌توانست این زن بودن را طور دیگری نشان دهد البته شعرهای این‌چنینی از نظر من مطلقن شعر فارسی محسوب نمی‌شوند زیرا در حیطه‌ی جریان ترجمه‌زده یا بهتر است بگویم جریان بحران‌زده‌ی شعر فارسی (ساده‌نویسی) هستند، با این‌که شعر تم و دریافت خوبی دارد ولی باید تحت آن دریافت هم قواعد خودش را رعایت کند.

همان مثالی را که در مورد «خواب فرش» زدم در نظر بگیرید؛ ما مجبوریم از شعر سوال بپرسیم و معنی «خلاف خواب فرش» را بدانیم زیرا با شعری معنامحور طرفیم، شعری که جز دریافت معنایی به هیچ عنوان جذابیت تصویری (تصویر عینی و تصویر ذهنی) خاصی ندارد. شاعر روتین حرف می‌زند، زیرا قصد دارد فقط تم مرکزی و کلی شعر را به اجرا بگذارد و بر این اساس ناگزیر است تمام سطرهای شعرش معنامحور باشد. این شعر فست‌فودی یا به عبارت دیگر شعری سطحی‌ست که با یک بار خواندن، خود را تمام می‌کند و فقط مضمون در آن اهمیت دارد.

«برادرم شانه به شانه‌ی این فرش پدر می‌شود
این فرش
این فرش»
این سه سطر نسبتن قابل قبول است.
«من خودم را زیرِ این فرش جا گذاشتم
سرم را
پایم را»
وقتی می‌گویی «خودم را زیر این فرش جا گذاشـــتم» یعنی تمام اعضـــای بدنت زیر فرش جا مانده و نیازی به آوردن «ســرم را» و «پایم را» در ســطرهای بعدی نیســت، چراکه این‌دست سطرها نقشی جز حشو در شعر ایفا نمی‌کند.
«باید فرش را بردارم
خودم را صدا بزنم
خودم را بیرون بکشم»
قابل قبول است اما می‌تواند بهتر اجرا شود.
«فرش را روی شانه‌ام بگذارم
تشییع جنازه راه بیندازم»
می‌توانی با آوردن «و» در اول این سطر اجرای آن را روان‌تر کنی: «و تشییع جنازه راه بیندازم».
چرا باید یک شـعر این‌گونه نوشـته شـود؟ آیا سـطری مثل «مادرم زن بودنش را» نمی‌توانسـت با بیانی شـعری‌تر اجرا شود و در عین‌حال مضمونش نیز حفظ شود؟ همان‌طور که گفتم این دسته از شعرها مضمون‌محورند، متاسفانه در ایران تبلیغات فراوانی برای حمایت از این قبیل شـعرها صـورت می‌گیرد، غافل از این‌که این‌ها همه ضد شعر و فاقد شعریت هســتند؛ این قبیل کارها را می‌توان در داســتان مینیمال هم انجام داد و این شـعر پتانسـیل تبدیل شـدن به یک داستان مینیمال را دارد. یک داستان مینیمال یا همان داستانک، گپ و شکاف بین شعر و داستان را پر می‌کند؛ داستانک در واقع یـک دریـافت شـــعری را به‌صـــورت منثور بیان می‌کند و این‌جاســت که زبان، دیگر نقشــی کلیدی ندارد. بارها گفته شــده: «شـعر اتفاقی‌ست که در زبان می‌افتد» اما این‌جا زبان نقش یک حمال را ایفا می‌کند. این نوع نوشـــتن از ترجمه شـعرهای «شـل سـیلور اسـتاین» متاثر است. سیلور استاین شـاعری در حوزه‌ی نوجوانان است، جایگاه خاصی هم در ادبیات جهان نداشته و شاعر مهمی محسوب نمی‌شود، زیرا شـعرهایش صرفن مضمون‌محور بوده و فاقد فرم، جذابیت تصـویری و ساختار معنایی‌اند اما متاسفانه در ایران این نوعِ نوشـتن که متاثر از اوسـت به شـدت رواج یافته است. کار شـاعر این است که زبان روزمره و لوگو را از مردم بگیرد و آن را فوت کند و بعد از شفاف کردنش دوباره به آن‌ها ارائه دهد تا تاثیر خود را بگذارد. به همین علت اسـت که شـعر روی فرهنـگ خوانشـــی تـاثیر زیـادی دارد و دلیـل این‌که جمهوری اسـلامی مدام سـنگ شعر ساده را به سینه می‌زند این اسـت که شـعر ساده با زبان کاری ندارد، در شعر ساده زبـان خواجه اســـت و زبان خواجه یعنی دوری از «قدرت زبان» و این‌جاســـت که «زبان قدرت» بر قدرت زبان غلبه می‌کند. ترویج شـعر سـاده، کاری صـرفن سـیاسی است و اتاق‌های فکر با اجیر کردن عده‌ای، یک جریان سـاخته‌اند و در این راه مطبوعـات هم از آن‌هـا حمایت می‌کنند تا باعث کناره‌گیری هرچه بیشـتر زبان از شـعر شـوند. زبان شعر در هیچ نقطه‌ای از جهان زبان ترجمه نیست، به‌راستی بین زبان شـعر امروز فارسـی و زبان ترجمه چه تفاوتی وجود دارد؟ بـه جرات می‌توان گفت گاهی ویرایشِ زبان ترجمه بهتر از ویرایش این شـعرهاسـت زیرا اغلب این شعرها برخوردی شـــلخته با زبان دارند. وقتی زبان منفعل می‌شـــود ذهن هم منفعل می‌شـود، اما زبان در اصـل چه می‌کند؟ پیش‌تر گفتم شـاعر زبانِ روزمره را از مردم می‌گیرد و شفاف‌تر می‌کند یا به عبارت دیگر روی زبان معاصـر یا زبانی که با آن سـخن می‌گویند تاثیر می‌گذارد و پیشنهاداتی ارائه می‌دهد، در واقع بـاعـث برقراری یـک دیالوگ می‌شـــود و این‌گونه زبان را زنده‌تر می‌کند. در نقطه‌ی مقابل، شعر ساده روی زبان مردم هیچ تاثیری ندارد و فقط یک سری مفهوم را مطرح کرده و کارش را به پایان می‌رساند. قبلن گفتیم که زبان در فرهنگ مرکزی، نقشی کلیدی ایفا می‌کند اما این گزاره چه مفهومی دارد؟ مثلن شـــعر رپ را در نظر بگیرید که شـــعری مبتذل اسـت اما به مراتب تاثیرگذارتر از این قبیل شعرهاست زیرا مولف چنین ترانـه‌هـایی زبـان را از مردم می‌گیرد، قـافیه‌ی

درونی در آن کـار می‌گـذارد و در عین حال اصـــطلاحات لمپنی را تغییر داده، بـازی‌هـایی روی آن‌ها اعمال می‌کند و این‌گونـه زبان را هم تغییر می‌دهد. شـــعری که زبان در آن نقشی ایفا نمی‌کند هیچ تاثیری بر زبان روزمره نمی‌گذارد و فرقی بـا همین شـــعر یـا شـــعرهـای کوتـاه که صـــرفن مضـمون‌محور هستند، ندارد. هرچه زبان را در شعر عقیم‌تر کنید باعث می‌شـوید که شعر دست‌هایش را در مقابل زبان قدرت بیشـــتر بالا ببرد و در نهایت تسـلیم شـــود تا مانعی مقابل زبان قدرت قرار نگیرد. معمولن قدرت زبان در شـعر تولید می‌شود و تنها همین قدرت زبان است که می‌تواند در مقابل زبان قدرت بایسـتد. زبان قدرت سـنت‌محور است و ریشـه در ادبیات کلاسیک دارد؛ ملاها، شاعران بیت رهبری و هرکسـی که به نفع شـعر سـاده کار می‌کند در واقع دارد مسـتقیم با حکومت همکاری می‌کند. شعر کلاسیک یا ساده در واقع شـعری حکومتی‌ست و خوانش آن هیچ سوالی در ذهن نمی‌ســـازد و مغز را رفتـه رفته عقیم می‌کند. این‌جور شـــعرها اغلب یک تم مرکزی دارند و هرچقدر هم آن تم جالب باشد شعر پس از یک بار خوانش به پایان می‌رسد و نیـازی به تفکر در مخاطب ایجاد نمی‌کند، برعکس شـــعر زبـانی کـه مخاطب را وادار به خوانش و رجوع چندباره به متن می‌کند.

متاسـفانه بیش از دو دهه است که تریبون در دست شاعران ســـاده‌نویس اســـت و حاصـــل این جریان در نهایت همین می‌شـــود کـه حتی ترانـه‌های بندتنبانی از شـــعر امروز ما رادیکـال‌تر عمـل می‌کنـد و هرجا که شـــاعری کمی کنش زبانی دارد و دنبال تولید قدرت زبانی‌سـت، به انزوا کشیده می‌شـــود. درســـت اســـت که عوام شـــعر ســـاده را راحت می‌خوانند و در فهم آن مشـکلی ندارند اما چه فایده؟ آن‌ها کـاری کرده‌اند که زبان تاثیر خود را از دســـت بدهد، اخته شود و دیگر تولیدمثل نکند.



موجی

خانه را که از تنم درآوردم
ریختم در کامیون
و جاده را چنان گرفتم در مشت
که شهر زیر پایم
جیغ می‌کشد هنوز
و خانه‌ای که لخت کردمش
به گردم نمی‌رسد دیگر
فقط شب را بلند می‌کند از تخت
و در بوی پیراهنم
که جا مانده گوشه‌ی کمد
اتاق را قدم می‌زند در هال
بعد به آشپزخانه...

مثل یک پرنده که می‌پرد از بشقاب‌ها
 چون برق
از سر یخ‌بسته‌ی یخچال
موجی که هوایی‌ست
بیرون می‌زند از تنگ
سرریز می‌شود توی چار گوشه‌ای که گوش نمی‌دهد دیگر
به این بوق‌های پی‌درپی
و خوابی‌که پریده از پنجره‌هایش رنگ
پَرتِ پرتِ یک صحراست
که از چاله افتاده فلس‌هایش در چاه
دل به آغوش هیچ تنگی نمی‌دهد دریاش
جز خانه‌ای که درآوردم از تنم
ریختمش در اتاقی خالی
تا قفلم کند دستی
که به دستگیری‌ام
نمی‌رسد دیگر

زهرا هاشمی

نقد و بررسی

«خانه را که از تنم درآوردم
ریختم در کامیون»

خانه بدل به تن و وطن آدم می‌شود. این بخش از شعر نمایانگر وجهی عینی از اسباب‌کشی است. شاعر خانه‌اش را از خود جدا می‌کند و تکه‌تکه اعضای بدنش را داخل کامیون می‌ریزد.

«و جاده را چنان گرفتم در مشت
که شهر زیر پایم
جیغ می‌کشد هنوز»

گذشته را که می‌خواهی پشت سر بگذاری، سرعت داری. سوار کامیون می‌شوی و جاده را مثل نخ می‌کشی و جلو می‌روی. باید ببینیم چه حسرتی در دل شاعر است و چرا این شهر زیر پایش جیغ می‌کشد؟

«و خانه‌ای که لخت کردمش
به گردم نمی‌رسد دیگر»

گذشته فراموش می‌شود، خانه هم به مثابه‌ی بخشی از موطن، بخشی از تن، از آدم جا می‌ماند.

«فقط شب را بلند می‌کند از تخت»

وقتی شب در خانه‌ای تازه می‌خوابی، خانه‌ی قبلی و عادت همیشه در تو هست.

«و در بوی پیراهنم
که جا مانده گوشه‌ی کمد
اتاق را قدم می‌زند در هال
بعد به آشپزخانه...»

شعر در اجرای زبانی موفق عمل می‌کند، اما باید دید که آیا در ادامه، شعر از لحاظ ساختار معنایی، رویکردش طبیعی‌ست یا غیر طبیعی عمل می‌کند.

«مثل یک پرنده که می‌پرد از بشقاب‌ها
 چون برق
از سر یخ‌بسته‌ی یخچال»

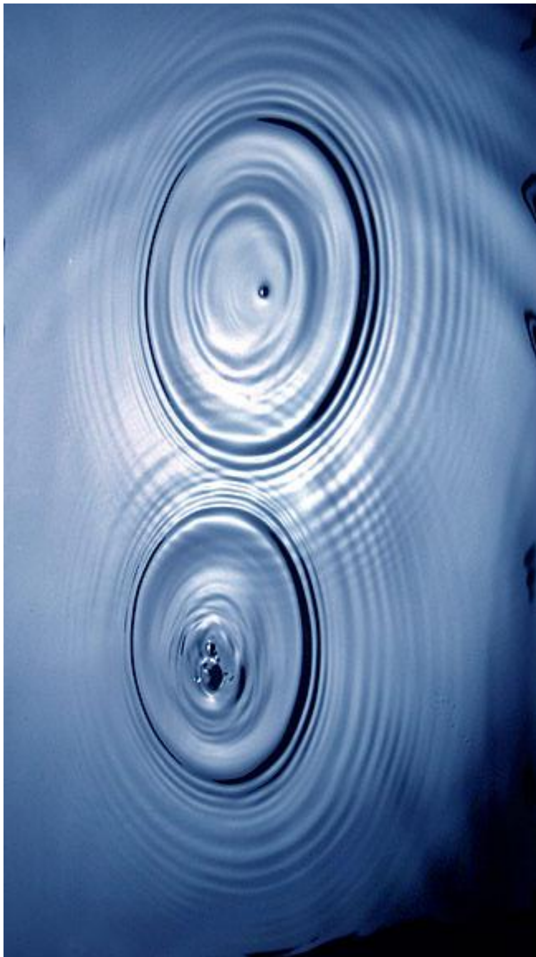
شـاعر مخاطب را دورتر می‌کند. نمی‌دانم می‌خواهد در این شـعر به کجا برسـد؟ تصـویر یک پرنده در بشقاب است یا وقتی بشـقابی را که در تراس روی میز گذاشـته‌ای، ترک می‌کنی، پرنـده‌ای می‌آیـد و تـه‌مانده‌ی غذایت را می‌خورد. این پرنده چگونه بدل به مرغی یخ‌زده می‌شود؟!

«موجی که هوایی‌ست
بیرون می‌زند از تنگ
سرریز می‌شود توی چار گوشه‌ای که گوش نمی‌دهد دیگر
به این بوق‌های پی‌درپی
و خوابی که پریده از پنجره‌هایش رنگ
پَرتِ پرتِ یک صحراست
که از چاله افتاده فلس‌هایش در چاه
دل به آغوش هیچ تنگی نمی‌دهد دریاش
جز خانه‌ای که درآوردم از تنم
ریختمش در اتاقی خالی
تا قفلم کند دستی
که به دستگیری‌ام
نمی‌رسد دیگر»

شـعر دارد دور خودش می‌چرخـد و اتفـاق لازم در آن نمی‌افتد. فرم صـوری شعر خوب است و از نظر هجاچینی هیچ مشکلی ندارد. چند تصویر خوب هم در شعر می‌بینیم اما در نهایت مخاطب از خود می‌پرسد: «که چه؟» آن تمی



که باید در سـراسـر شـعر پخش شـود و به خواننده جواب بدهد، وجود ندارد. یک‌جایی باید با خودمان روبه‌رو شویم، باید حرفی برای گفتن داشـته باشـیم، یک تم مهم داشـته باشـیم. من همیشـه بخشـی از حس این شـعر را درخود داشـتـه‌ام. همیشـه فکر کرده‌ام نفر بعدی که وارد خانه‌ام می‌شود چقدر آن خانه‌ی تنها را تنی می‌کند. چطور می‌تواند آن خـانـه را بپوشـد؟ چطور می‌تواند بگردد و جای خالی خودش را در آن خانه پر کند؟ پتانسـیل تنهایی‌اش چگونه در آن خانه پر می‌شـود؟ شعری دارم در کتاب عاشق ماشق که در آن یکی می‌آید و خانه‌ام را اجاره می‌کند، بعد بوسه‌ای روی پنجره‌ی خانه‌ام می‌بیند و روی آن بوسه لب می‌گذارد. گویی کمی دیر رسیده است و یک‌نفر پشت پنجره منتظر او بوده اسـت. آن یک‌نفر خود آن خانه اسـت. این‌ها حسی از تنهایی و عشقی بی‌معشوق را می‌رساند. در این شعر هم من دنبـال چنین چیزی می‌گردم امـا اتفـاق لازم را نمی‌بینم. صـرفن شاعر می‌خواهد چند تصویر زیبا و هارمونی خوب به مخاطب بدهد؟ آیا این کافی است؟ چه اتفاقی قرار است در این شـعر بیفتد که نیفتاده اسـت؟ برای همین اسـت که می‌گویم اگر نیـت مولف وجود نـداشـتـه باشـد بهترین تصـویرها هم به نتیجه نمی‌رسـد. خاطرم هسـت زمانی در بحث داسـتان‌نویسـی این موضوع را مطرح کردم که ممکن است از روی فیلم‌نامه‌ای که تم و موضوع خوب دارد، فیلم خوبی سـاخته شود، اما کارگردان هرچقدر هم که قدرتمند باشـد بدون یک فیلم‌نامه‌ی قوی نمی‌تواند فیلمی اسـاسـی بسـازد. فیلم‌نامه در شـعر نقش تم مرکزی و نیت مولف را دارد. شـاعر چه می‌خواهد بنویسـد و اصـلن چرا نوشـته اسـت؟ بعضـی‌ها به‌خاطر چند تصـویر می‌نویسـند که هیچ ربطی به‌هم ندارند. ممکن اسـت سـعی کنند چند ارتباط عینی بین آن تصـاویر ایجـاد کنند اما باز هم شـعر اتفاق نمی‌افتد، چون ساختار معنایی و آن چیزی که باید مخاطب را درگیر کند وجود ندارد. چیزی که باید شـاعر را وادار به نوشـتن کند، گاهی شـهود، گاهی کشف یک سوژه و گاهی هم یـک روایت متعالی‌سـت. هر قدر هم که متن تکنیکال باشـد، بدون این‌ها و تخیل، شـعری اتفاق نمی‌افتد. گاهی



شما با تکرار یک فضای ابزورد می‌خواهید شعری بنویسید، اما شعر آن فضای ابزورد را ندارد. این شعر می‌خواهد یک حس تنهایی را به اجرا دربیاورد اما می‌بینیم پشت این تنهایی جهانی وجود ندارد. این شعرها در نهایت عقیم می‌شوند. ممکن است شاعر فرم را خوب اجرا کرده باشد، زبان و لحن در آن خوب باشد اما اتفاقی درون‌متنی در آن نیفتاده باشد. در بعضی شعرهای معاصر تم و سوژه وجود دارد اما زبان عقیم است. گرچه شعری که خواندیم، نقطه‌ی مقابل آن شعرهاست، اما به‌هرحال به نظر من جفت این شعرها عقیم‌اند، چون آن دریافت اساسی، روابط علت و معلولی و جهانی که باید ساخته شود، در این شعرها وجود ندارد. باید در شعر یک موتیف مقید و یک داربست معنایی وجود داشته باشد که هرکسی شعر را می‌خواند به ساختار معنایی آن پی ببرد. شعر قوی، شعری‌ست که علاوه بر این‌ها تاویل‌های دیگری هم داشته باشد؛ یعنی شاعر به گونه‌ای از چندواژگانی و بازی‌های زبانی استفاده کند که علاوه بر آن دریافت داربستی و موتیف مقید، تاویل‌های دیگری نیز به دست مخاطب بدهد و اینگونه متنی باز تلقی شود.

زن

آن مرد
که پشت شیشه‌های دودی‌اش
نشسته سیگار می‌کشد
و اشک‌های تو را دید می‌زند فقط
به گمانم زنی‌ست
که ناموس کسی نیست
باید صدا کنم فریادم از پنجره‌ها
طوری که دیوارها کر
و آن‌قدر ببوسم روی آینه
که مردها زن بشوند
زنان همسایه اگر بگذارند
دم غروب‌ها کُر جای کتک
چرا خاکستری نیست
جای او که سنگر گرفته با سیگار
دودی کرده موهایم
حتی جای من
من نیست
که فرو رفته‌ام در مبل
پسرم توی فنجانم
هم می‌زند دیوار را با در
درد را با من
و لب‌هام که از آینه می‌ریزد
مثل مردی‌ست رفته از موهاش
رفته از من تا قرار بگذارم
در زنان همسایه که زن شوم این‌بار
سر اگر روی گریه بگذارند
غیبت از غربت این کوچه بردارند



زهرا هاشمی

نقد و بررسی

شعر خانم زهرا هاشمی با سطر «آن مرد که پشت شیشه‌های دودی‌اش نشسته سیگار می‌کشد» آغاز می‌شود. در این سطر با مردی روبه‌رو هستیم که سیگار می‌کشد و دود سیگار را به بیرون می‌دهد. «پشت شیشه‌ی دودی» می‌تواند عینک ساده‌ای باشد که دود سیگار آن را دودی کرده یا خود آن، عینکی دودی باشد.

در اصل موضوع این است که ما چگونه می‌توانیم یک شعر را دفرمه و در مواجهه با آن، براساس علم خوانش برخورد کنیم؛ به این معنا که هر وقت احساس کردیم خواهان شعریم، می‌توانیم شعر بخوانیم، اما زمانی که می‌خواهیم در مورد اتفاقاتی که هنگام خوانش شعر روی می‌دهد بدانیم، کار ما تنها خواندن شعر نیست، بلکه درگیر علم خواندن می‌شویم که نیازمند تفکری پویا و دینامیک است. ما زمانی می‌توانیم یک خوانشگر واقعی شعری واقعی باشیم که تبدیل به مولد شعر بشویم و این‌جاست که مساله‌ی مشارکت مخاطب مطرح می‌شود و مشارکت خلاق یعنی این‌که به عناصر شعر که با کلیت آن متن هم‌خوان نیست، توجه کنیم. در واقع مخاطب، شعر را از نو می‌نویسد و در این نویسش می‌تواند به نفع خود سطرهایی را حذف و یا اضافه کند و با علم خواندن، متوجه تمامی اتفاقاتی شود که وقت خواندن، در شعر روی می‌دهد.

متأسفانه، منتقد شعر فارسی، شاعر فارسی و افغان و مخاطب شعری، درکی از این موضوع ندارد، زیرا هنوز در دانشگاه‌ها مباحثی مانند غزل و مثنوی و دوبیتی درس داده می‌شود و درکی از بوطیقای نو ندارند، بنابراین جامعه‌ی ادبی ما، علم خوانش و درکی از هرمنوتیک و تأویل ندارد.

در این شعر براساس نشانه‌ها و علم نشانه‌شناسی به بررسی ساختار و به تصحیح عناصر ناهم‌خوان موجود در این متن می‌پردازیم.

«آن مرد که پشت شیشه‌های دودی‌اش
نشسته سیگار می‌کشد»

این ســطر لحن و چینش مناســبی دارد که منطبق بر اشــعار کالجی‌ســت، اما از لحاظ ریتم، ضــمیر شــخصــی «اش» در این‌جا اضافه است.

«و اشک‌های تو را دید می‌زند فقط»

مردی وجود دارد که پشت عینک دودی‌اش و یا عینکی که دود سیگار از آن می‌گذرد و یا پشت هر شیشه‌ای که هست، در حال نگاه کردن به اشک، زن و یا مرد دیگری‌ست که در حال گریه است.

«به گمانم زنی‌ست که ناموس کسی نیست»

در این‌جـا بـا توجه به نگاه کردن آن مرد از پشـــت پنجره، درمی‌یابیم که بگو مگو و نزاعی روی داده و مســـاله‌ای که پیش آمده ناموسی است.

«باید صدا کنم فریادم از پنجره‌ها

طوری که دیوارها کر»

در این سطر شخصیت شعر نیاز دارد فریاد بکشد و خود را نشان دهد، اما نمی‌تواند فریاد بزند، زیرا آبروی خانواده‌اش می‌رود و باید طوری داد بکشـد که کسـی نشنود و در عین حال دیوارها کر شوند.

«و آن‌قدر ببوسم روی آینه که مردها زن بشوند»

در این ســـطر شـــاعر مردی را به عنوان جفت آینه انتخاب می‌کند که خودش اســـت و خودش را می‌بوســـد و در واقع آن دیگری را که پشـــت عینک دودی ایســـتاده است، بدل به زن می‌کند.

«زنان همسایه اگر بگذارند

دم غروب‌ها کُر جای کتک

چرا خاکستری نیست»

در این قسمت باید دیالوگ و این‌همانی که بین «من» و «او» به مثابه‌ی مرد پشــت عینک دودی که به زن بدل شــده بود» آورده می‌شــد، ولی وقتی پای زنان همســـایه در کار باشـــد، حریم نشانه و فضاسازی شعر تغییر می‌یابد و شعر از تولید و این‌همانی خود خارج می‌شــود، پس این ســطر حشــو و زاید است و باید حذف شود.

«و آن‌قدر ببوسم روی آینه که مردها زن بشوند

جای او که سنگر گرفته با سیگار

دودی کرده موهایم»

در ســطرهای قبل گفته شــده که چه کسی زن می‌شود، پس بهتر اســت که شاعر سه سطر قبلی را حذف کند و در سطر چهارم به جای «جای او» عبارت «مثل او» را بیاورد.

«مثل او که سنگر گرفته با سیگار

دودی کرده موهایم»

و در ادامه‌ی شعر:

«حتی جای من

من نیست

که فرو رفته‌ام در مبل»

این ســه ســطر حشو و توضیح اضافه است. شاعر باید وارد ســیســتمی شود که سعی دارد آن را استحاله و در آن تلاش کرده من را بـدل به او کند و این اســـتحاله را ارائه دهد و شــعر را از حالت جنســیتی خارج و به دغدغه اصــلی متن بپردازد.

«پسرم توی فنجان هم می‌زند دیوار را با در»

در این ســـطر عکس در و دیوار توی فنجان افتاده و فرزند راوی که از این درگیری و نزاع عصبانی‌ست، قهوه یا چایش را با ســـرعت هم می‌زند و تصـــویر در و دیوار در فنجان، بـاهم برخورد می‌کنند و اتفاقی در این‌جا روی می‌دهد. من به شــخصــه چنین پرسپکتیوی را در متن هر شعری دوست دارم.

«درد را با من

و لب‌هام که از آینه می‌ریزد

مثل مردی‌ست   رفته از موهاش

رفته از من تا قرار بگذارم

در زنان همسایه که زن شوم این‌بار»

در این قسمت نقش «زنان همسایه» که در سطرهای قبل، از آن‌ها گفته شــد، مشــخص می‌شود و شاعر معین می‌کند که دلیـل آن بگو مگوی اولیـه بـا زنـان همســـایـه، بـه علـت چشم‌چرانی آن مرد بوده و زنان همسایه، دغدغه و مساله‌ی راوی بوده‌اند.

«سر اگر روی گریه بگذارند

غیبت از غربت این کوچه بردارند»

سـطر آخر شعر وزن دوری و بیانی غزل‌گونه دارد. با تبدیل «بردارنـد» بـه «برمی‌دارند» شـــعر هارمونی بهتری به خود گرفته و تقریبن از آن فضای کلاسیکی که ایجاد کرده خارج می‌شـود (غیبت از غربت این کوچه برمی‌دارند). سطر آخر باید پرتاب شـــود، به این معنی که «غیبت» غیاب را از این کوچه و راه غریب حذف می‌کند. همان‌طور که پیش‌تر گفته شـد، بیان، کمی کلاسـیک اسـت ولی چون شعر پرسپکتیو بســـیار خوبی دارد و این‌همانی جالبی در روند شـــعر رخ می‌دهد و متن را به جلو می‌برد، پس بهتر است سطر پایانی باز هم کنش‌مندتر بیان شود.

اگر این شعر را با توجه به گارد یک ساختارگرای جزئی‌نگر مورد بررسی قرار دهیم، درمی‌یابیم که چه چیزهایی عناصر ناهمخوان و توضیحی شعر هستند و می‌توانند حذف شوند تا شـعر بهتر و کنش‌مندتر شـده و از حشو و زیاده‌گویی آن جلوگیری شود.



ویرایش نهایی

آن مرد
که پشت جفتی شیشه‌ی دودی
نشسته سیگار می‌کشد
و اشک‌های تو را دید می‌زند
به گمانم زنی‌ست
که ناموس کسی نیست
باید صدا کنم فریادم از پنجره‌ها
طوری که دیوارها کر
و آن‌قدر ببوسم روی آینه
که مردها زن بشوند
مثل او که سنگر گرفته با سیگار
دودی کرده موهایم

پسرم توی فنجانم
هم می‌زند دیوار را با در
درد را با من
و لب‌هام که از آینه می‌ریزد
مثل مردی‌ست رفته از موهام
تا قرار بگذارم
در زنان همسایه که زن شوم این‌بار
سر اگر روی گریه بگذارند
غیبت از غربت این کوچه برمی‌دارند

اتاق

دست را نمی‌کنم غلاف
تا حلق‌آویز شود
و به دنبالِ از یادت نمی‌برم...
پاره کند پرده‌ی گوشی
که بغل‌خوس لب شده است

دراز شده‌ام
و کمر خم نمی‌کند ایستادم
هرزه بارم می‌کند اتاق
و پرت
در سرفه‌هایی کویرتر از لوت

کنار می‌کشم از خود
و جفت‌پا می‌پرم به سلولم
میله‌هاش چنگ می‌زند مدام
و خشک
نم پس نمی‌دهد به گلو

بلند نمی‌شوم از خوابی که داغ دیده است
تا غلافم کند انفرادی
و صدایم بزند مادر

سمیه ابراهیمی



نقد و بررسی

«دست را نمی‌کنم غلاف
تا حلق‌آویز شود
و به دنبال از یادت نمی‌برم...
پاره کند پرده‌ی گوشی
که بغل‌خوس لب شده است»

با توجه به ساختار تک‌جمله‌ای این اثر در خوانش، می‌توان این شعر را مثل آبی که از آن بالا سرازیر می‌شود، خواند. همیشه به این فکر کنید که صفحه یک سرسره‌ست، وقتی آب را در سرسره می‌ریزیم سرازیر می‌شود، باید کاری کنیم کلمات هم مثل آب در صفحه سرازیر شوند. ولی در این اپیزود شاعر به‌خاطر آوردن هجای بلند و همچنین حروف اضافه از سرعت سطرها کاسته است. در شعر باید تا حد ممکن از حروف اضافه و حشو جلوگیری کرد. شعر از لحاظ زبانی خوب اجرا شده است اما در «دست را نمی‌کنم غلاف/ تا حلق‌آویز شود» (تا/ حل/ قا/ ویز) چهار هجای بلند پشت سر هم آمده که می‌توان نوشت «که حلق‌آویز» (مفاعیلن) و این‌گونه خوانش سطر به سهولت انجام می‌گیرد و معنای آن نیز بهتر ساخته می‌شود.

از لحاظ معنایی، گوشی که کنار لب قرار گرفته با آن هم‌خوابه شده یعنی بغل‌خوس به مثابه کلمه‌ای می‌آید که بغل‌خواب لب شده است. مثل زنی که بغل‌خوس مردی است، یا مردی که بغل‌خوس زنی شده یا یک هم‌جنس‌گرا که بغل‌خوس زن یا مرد دیگری شده است. بغل‌خوس یک واژه‌ی گیلکی است. چنان‌که مشاهده می‌کنید یک لهجه وارد زبان شده ولی هیچ خللی در آن ایجاد نمی‌کند.

«دست را نمی‌کنم غلاف
که حلق‌آویز شود
دنبال از یادت نمی‌برم
که بغل‌خوس لب شده است»

این «که»ها با فاصله تکرار می‌شود و خللی در سطربندی و فضای لحنی ایجاد نمی‌کند، اگر «تا» گذاشته شود جلوی

لحن گرفته می‌شود چراکه «تا» مکث دارد و هجای بلند است. وقتی دست را دور گردنش حلق‌آویز می‌کنی، لبت پشت گوشش می‌افتد و چیزی را بلند در گوشش می‌گویی و آن پرده‌ی گوش را پاره می‌کند؛ پرده‌ی گوشی که در این‌جا کنار یک لب قرار گرفته است. اگر شعری در زبان اجرا شود ما با اندکی تیزهوشی می‌توانیم معنایش را کشف کنیم.

«دراز شده‌ام

و کمر خم نمی‌کند ایستادم»

زیباست، ایستادم این‌جا در اصل جای ایستادن آمده، هر چند شاعر فعل را با ضمیر اول شخص به کار برده، زبان این‌جاست که بعدی خلاق پیدا می‌کند. دراز شده مثل کویر و ایستادنش کمر خم نمی‌کند. طرف مقابل به او فحش می‌دهد و هرزه می‌نامدش. چنان فحاشی کرده و از اتاق خارجش می‌کند که زن از شدت خشم، به سرفه می‌افتد؛ سرفه‌های خشکی که حنجره‌اش را بدل به کویری بدتر از کویر لوت می‌کند.

«کنار می‌کشم از خود

و جفت پا می‌پرم بیرون

و خشک

پس نمی‌دهد گلو»

بعد هم از خانه بیرونش کرده و زن حالا رفته در اتاق خودش نشسته است و میله‌های پشت پنجره‌ی اتاق را چنگ می‌زند که به مثابه میله‌های زندان هستند. طرف مقابلی که در این شعر هست فردی‌ست خشن که می‌تواند شوهرش، زنش و هر کس دیگری باشد. با عجله می‌رود و در اتاقش پهلو می‌گیرد و مدام میله‌های پنجره را چنگ می‌زند تا از آن اتاق بتواند به بیرون برود و اینگونه فرار کند، ولی میله‌های پنجره مثل میله‌های زندان مانع این کار می‌شود و همین ناتوانی، او را بیشتر عصبی کرده و به سرفه می‌اندازد.

«و خشک

نم پس نمی‌دهد به گلو»

بازی بین نم و خشک زیباست. نم در اصل این‌جا به معنی پا ندادن است. خشکی گلو حتی اجازه نمی‌دهد حرفی بزند و این «خشک» است که به گلو پا نمی‌دهد. این‌جاست که کلمات به شکل هنرمندانه‌ای در جای خودشان قرار نمی‌گیرند، بنابراین با روابط جانشینی کلمات روبه‌رو هستیم.

«بلند نمی‌شوم از خوابی که داغ دیده است

تا غلافم کند انفرادی

و صدایم بزند مادر!»

می‌خوابد و فقط می‌تواند بغضش را قورت دهد و آن را غلاف کند و در پایان مثل کودکی به مادرش پناه ببرد.

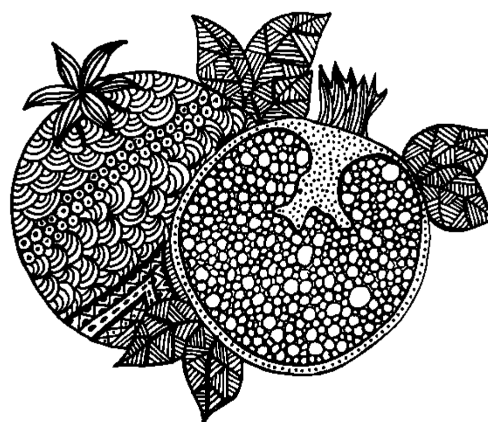
شعر بالا یک شعر زبانی‌ست که فرم و اجرای خوبی دارد و به همین دلیل از لحاظ معنایی به ساخت رسیده. معمولن مخاطب عادی و خواننده‌ای که شعرهای فست‌فودی را دوست دارد، نمی‌تواند این شعر را درک کند، چراکه دوست ندارد زحمت تفکر به خودش بدهد. این شعر و شاعرش، می‌خواهد تایم خوانش را بالا برده تا مخاطب روی شعرش مکث کرده و فکر کند. اجرای شعر خوب است و تنها مشکل آن در ورودیه است که باید چند حرف اضافه را حذف کند.



روشنایی

نزدیکی اما
از دوردست‌ها دور می‌شوی
تا جاده‌ها لبریز شوند از شعری بلند
انارها چاک بخورند از خوشحالی
و مردم ببینند
دندان‌های سرخ لقم را
خدا، باغ‌های سرشار از انار وعده می‌داد
موریانه‌ها، لباس پلوخوری تن می‌کردند
من شروه می‌خواندم
و از حنجره‌ات
بوی شیره‌ی دلم بلند می‌شد
خرافاتی نیستم اما
خون‌دماغ خواهی شد
و سبدهای انار پشت در
سرود جمهوری می‌خوانند
سیاه نشده‌ام
هیچ کلکینی مرا به روشنایی و امید دعوت نمی‌کند
سر و گوشم نمی‌جنبید
سیب‌ها افتادند
و همه فهمیدند
انارها هم می‌افتند

فاطمه سلیمانی



نقد و بررسی

«نزدیکی اما
از دوردست‌ها دور می‌شوی
تا جاده‌ها لبریز شوند از شعری بلند»
برای اجرای بهتر باید توضیحات اضافی حذف شوند:
«نزدیکی اما
از دوردست دورتر
که جاده شعری بلند شود»

«انارها چاک بخورند از خوشحالی»
این ایده جالب است که مثلن انار دارد قاه‌قاه از خوشحالی می‌خندد، اما من این نوع بیان را نمی‌پسندم، شعر را باید به سمت بالا پرتاب کرد. کلمه را باید ملموس کنی، پوستت را بگذاری روی سطح آن، لمسش کنی و روی لب‌هایت بگذاری. باید آن را جلوی چشم‌هایت بگیری، صدا و شکلش را امتحان کنی. اگر چنین رفتاری با کلمه داشته باشی کلمه صدای خودش را درمی‌آورد. این شعر توضیحی و بیانگر است، مثل همه‌ی شعرهای ایرانی. شاعر ایرانی فارسی را نمی‌فهمد، کلمه را نمی‌شناسد و برای آن هیئتی قائل نیست. همه‌ی شعرهای معاصر ایرانی مثل هم‌اند. برای شاعر ایرانی «از» همان شکل «با» را دارد؛ «رقیه» همان‌طوری‌ست که «ماندانا» هست. اگر بپرسیم «ماندانا» خوشگل‌تر است یا رقیه، سریعن مثل عوام می‌رود سراغ قیافه‌های خانم ماندانا و رقیه. در صورتی که شاعر باید به خود کلمه‌ی «ماندانا» و «رقیه» توجه کند. اول باید شکل کلمه‌های «رقیه» و «ماندانا» را ببیند، برای این‌که زبان‌اندیشی و نشانه‌پردازی از زمره مولفه‌هایی است که یک شاعر واقعی مدام با آن درگیر است.
«خدا، باغ‌های سرشار از انار وعده می‌داد»
وقتی از کلمه‌ی خدا در شعر استفاده می‌کنی، از یک متافیزیک موهوم حرف می‌زنی، یعنی همین‌جا شعرت کلاسیک شده است، یعنی تو وهم‌پرستی و فکر نمی‌کنی و

بویی از عقل‌مرکزی و انسان‌خدایی مدرنیستی نبرده‌ای. این بحث اصلن عقیدتی نیست، بحث این است که شما در شعر با کشف و تخیل و کارکردهای میکروسکوپیک طرف هستید؛ چه کسی می‌تواند خدا را کشف کند؟ وقتی جمله‌ای را به مشابه‌ی یک آیه استفاده می‌کنید کم‌کم نوشته‌تان از شعر فاصله می‌گیرد.

«سیب‌ها افتادند

و همه فهمیدند

انارها هم می‌افتند»

ادیت:

«سیب‌ها افتادند

و همه فهمیدند

انار آویزان است»

انار در این شعر قهرمان شاعر است. انارهایی که روی شاخه می‌خشکند هرگز نمی‌افتند و همیشه آویزان‌اند. ضمنن یک ارتباطی هم دارد با این‌که بعضی اقوام در ایران انارهای آخر پاییز را به دختر ترشیده نسبت می‌دهند. اجرای این شعر از کلمه هیچ‌چیز نمی‌خواهد و کلمه و جمله در آن فقط حمال‌اند. جمله‌ها کاراکتر ندارند و مولف سعی نکرده تا آن‌ها را مال خودش کند. او باید بداند اگر می‌خواهد منثور بنویسد نباید شعر را تقطیع کند و بهتر است مثل نثر، همین‌طور پشت سر هم بنویسد. اکثر شعرهایی که ساده‌نویسی شده‌اند، بیهوده تقطیع می‌شوند. چنین شعرهایی نه حس دارند نه زبان و ریتم، بنابراین بهتر است که این شعرها منثور نوشته شوند. رفتار شاعر با کلمه در این شعر، رفتار آوانگاردی نیست. در شعر اجرا و فرم بیرونی خیلی مهم است. کلمه را باید ببینی و بدون توجه به معنای آن، به استتیک متن و هیئت کلمه پی ببری. باید شکل سطر را ببینی؛ بعضی سطرها را وقتی نگاه می‌کنی زیباترند، بعضی اصلن زیبا نیستند و فقط شلخته‌اند، درست مثل شاعر همان شعر که ذهن خلاق و منظمی ندارد و این زیبایی را درک نمی‌کند.



داستان کالجی

۴

دریا

تقلا می‌کرد تا ضربه‌ای بزند، فقط می‌خواست درد اطراف کمرش را تلافی کند. داشتن یک گردآفرید در خانه کار سخت که نه کار ابلهانه‌ای‌ست، درست مثل فمنیست ایرانی که تف سربالاست. آن‌جا که باید خودشان باشند، ادای مردها را درمی‌آورند و کار مثل زیرم خراب می‌شود. پوشک تری که پای من‌ست، باید پای دخترم باشد، امّا حیف که بذرم را توی خاک شور کاشتم.

شورش را درآورده بود و حرف خودش را می‌زد، اصلن فکر نمی‌کردم که عملی کند، وقتی فهمیدم که کار از کار گذشته بود و دوران نقاهت را در خانه می‌گذراند.

ـ آب سرد نیست بریم تو آب؟

ـ ول کن تو هم حوصله داریا.

کشیدم‌ش، تا لب آب آمد.

ـ بسه دیگه برگردیم.

دستم را دور کمرش حلقه کردم، مثل همین که دور گردنم‌ست!

پویا اکبرنژاد

فراموشی

ـ پسرم، من کرایه‌ام رو حساب کردم؟

برای چند لحظه، راننده خشکش زد. از آینه نگاهی به پیرمرد انداخت. آب دهانش را قورت داد و با صدای لرزانی گفت: نه، حساب نکردی.

ـ ببخشید پسرم، من فراموشی دارم، چقدر می‌شد؟

ـ قابل نداره، پنج تومان.

پیرمرد به آرامی یک بسته اسکناس از جیب کتش درآورد، یک اسکناس پنج‌هزارتومانی جدا کرد و به راننده داد و از تاکسی پیاده شد. راننده نگاهی به اسکناس و بعد به پیرمرد که به آرامی از تاکسی دور می‌شد، انداخت. دوباره آب دهانش را قورت داد، اسکناس را در جیبش گذاشت، بوقی زد و سرش را از پنجره اتومبیل بیرون آورد.

ـ کجا حاجی؟ کرایه پس چی؟

پیرمرد برگشت و به آرامی به طرف راننده تاکسی حرکت کرد.

ـ ببخشید پسرم، من فراموشی دارم، چقدر می‌شد؟

محمدحسین افشاری‌نیا



بیرون از آغوش آسمان



روی طرحی از یک داستان جدید فکر می‌کردم که سر و صدایی از بیرون خانه، صبرم را برید. شلوغ که باشد خروجی مغزم به صفر می‌رسد و راحت کنج سرم لم می‌دهد و با فکرهام سکس می‌کند. از آغوش مادرش رها شده و دیگر خدا نبود. مدتی پی آدم گشت تا به او آشنایی بدهد، اما همه آدم بودند و کسی آدم نبود. هوای آسمان را کرده و دلش می‌خواست، دوباره از پستان‌های آسمان شیر بخورد. تمام بازی‌هایی که کرده بود، جلوی چشمش بودند و تازه داشت می‌فهمید که خیلی بچگانه‌تر از عمر هزاران ساله‌اش رفتار کرده. راه‌های زیادی رفت تا دستش به آسمان برسد. سال‌ها در فاحشه‌خانه‌ها جان کند و آسمان خم به هیچ کجایش نیامد. از تمام بطری‌های الکل، سراغ مادرش را گرفت. در معدن‌ها بیل زد که از راه زمین به آسمان برسد. نشد که نشد. خانه کناری‌ام را اجاره کرده بود و امروز، بعد از این همه مدت، فهمیدم که خدا همسایه‌ام است. از خانه‌اش صدای داد و بیداد می‌آمد. خواستم اعتراض کنم اما وقتی وارد خانه شدم، برای خودش یک پا خدا شده بود. چشمش که به من خورد، شروع کرد به اصرار کردن که برایش داستانی بنویسم، به امید این‌که آسمان فکرهای مرا می‌خواند. خودش عقلی نداشت که فکر کند، اما مطمئن بود که مادرش فکر آدم‌ها را خوب می‌خواند. دیگر از وقت نوشتنم گذشته بود و برایم فرقی نمی‌کرد، تازه سرگرم‌کننده بود و به دردسرش هم می‌ارزید. طرح جدیدی ریختم و شروع کردم به نوشتن. اولش را که خواند حالش گرفته شد. بیرون رفت تا کمی هوا بخورد. حق داشت، آسمان بود که خدایش کرده و برایش مادری بود که فکر آدم‌ها را می‌خواند، که تمام بچه بازی‌هایش را می‌بخشید، اما برای او، آسمان مادری بود که می‌خواست با فکر آدم‌ها بسوزاندش. انگار می‌خواست خدای مادرش باشد. حالا هم تقریبا یک ساعت است که رفته و هنوز برنگشته، قرار بود وقتی که برگردد داستان را به کالج عبدالرضایی پست کنم تا وقتی همه می‌خوانند، مادرش فکر آدم‌ها را بخواند و پیدایش کند. نمی‌دانست آسمان گمش نکرده که پیدایش کند، ولش کرده بود.

هامون حسینی



آخرین نامه



نامه‌ی صد و هفده‌ام:

کمک!

نـامـه را داخـل پاکت گذاشـــته و روی پاکت جای آدرس نویسنده را خالی می‌گذارد.

کت آبی نفتی‌اش را می‌پوشد، کراوات مشکی را به یقه گره می‌زند و روی سینه‌اش می‌اندازد.

دستی به موهایش می‌کشد.

ـ برای کی نامه می‌نویسی هرروز؟

ـ شما فکر کن برای ماهی‌ها.

ـ مگه می‌دونی کجایی؟

ـ نه، ولی حدس می‌زنم توی یه کشتی روی دریا شناورم.

ـ هه هه! پیرمرد بیچاره، دیوانه شده. عمرن بفهمی کجایی.

امید بیشـتر از ده دقیقه می‌شـد که جلوی آینه ایسـتاده بود. برای آخرین بار خودش را در آینهورانداز کرد و از آنجا رد شد. پیرمرد هیچ اسمی نداشت، ولی دوست داشت خودش را امید صــــدا بزنند. فکر می‌کرد با این کار می‌تواند حداقل گذشته‌ای برای زندگی‌اش بسازد و همچنان امیدوار به آینده بـمانـد. جـیب کتـش را با دسـت لـمس کـــرد و مطـمئن شـــد که نامه را در جیبش گذاشـــته اســـت، چون یک‌بار تا «دیوار پســـت» رفته بود ولی نامه را یادش رفته بود از خانه بردارد.

– خب وضـــعیتم مرتبه، چیزی فراموش نکردم، حالا موقع رفتنه.

بعد از این‌که در ذهنش همه چیز را کنترل کرد تا کنار پنجره قدم زد، دسـتمالی از جیبش درآورد و بخار روی شـیشه را پاک کرد. نگاهی به «گل هواشـــناس» انداخت، برگ‌هایش زرد بود و اطمینان حاصـــل کرد که با خیال راحت می‌تواند از خـانه بیرون برود. (فقط روزهای آفتابی می‌توانســـت از خـانـه بیرون برود). بیرون رفتن از خـانـه منوط بـه رنـگ برگ‌های گل هواشـــناس بود. زرد یعنی هوا آفتابی خواهد بود، آبی، بارانی و سـفید یعنی این‌که برف خواهد آمد. البته به‌ندرت در آن‌جا هوا برفی می‌شـــد، در طول مدتی که مرد در آن‌جا پیر شـده بود فقط یک‌بار را به یاد داشت که برف آمده بود. همان یک‌بار هم دو هفته خانه‌نشـین شـده بود. با چرخاندن دسـتگیره‌ی در، بنا به رنگ برگ‌ها هوا به سرعت تغییر رویـه می‌داد. مثلن اگر روز قبـل بـارانی بود، باران تا امروز در حـال بـاریـدن بود و همین‌کـه پیرمرد در را بـاز می‌کرد هوا آفتابی می‌شد!

بیرون هیچ‌کس نیســت. در خانه هم هیچ‌کس نیست. اصلن غیر از امید هیچ کجا هیچ‌کس نیســت. پیرمرد گم شــده بود اما کجا؟ نمی‌دانســت. یک روز که چشـم‌هایش را باز کرد، دید که روی یک صندلی نشسته و دارد نامه می‌نویسد... اما برای کی؟ نمی‌دانســـت! وقتی نامه‌اش تمام شـــد آن را در جیب کتش گذاشـــت و از خانه بیرون آمد. برای اولین بار بود که بیرون خانه را می‌دید. تا چشـــمش کار می‌کرد هیچ چیز را ندید، دنیا فقط یک خانه بود که قلم و کاغذ داشـــت و پشـــت پنجره‌اش یـک گـل. مرد همان‌جا بود که ناگهان حس کرد، آه، که چقدر تنهاســـت. ســـال‌ها بیرون خانه را وجب به وجب گشـت تا که پیر شـد و یک راه مخفی پیدا

کرد. در یـک روز آفتـابی راه مخفی را در پیش گرفت و تا انتهـای آن رفت. راه مخفی به یک دیوار نســبتن بلند ختم می‌شــد. روی آن نوشــته بود: نامه‌ات را از روی من پرت کن.» پیرمرد با نامه‌ی شــماره‌ی ۱۱۷ به دیوار رســید. روی پنجه‌های پایش ایســتاد و نامه را آن طرف دیوار پرت کرد. بعد روی پاهایش نشــست و تکیه‌اش را به دیوار داد. اسم نـداشــت ولی پیرمرد «دیوار پســت» صــدایش می‌زد.

– دیوار پسـت جان، تنها هم‌صـحبت من! باید بهت بگم که قلم و کـاغـذم تموم شــده و این آخرین نامه‌ای بود که به دســتـت دادم. دوســت خوبم، جواب نـامه‌های قبلی رو هیچ‌وقـت نگرفتم یعنی بـه این نـامه کســی جواب می‌ده؟

دیوار جواب دردودل‌هـای پیرمرد را نـداد و او طبق معمول راهی بازگشت به خانه شد. در راه برگشت دل پیرمرد شور می‌زد و فقط به فردا فکر می‌کرد. اوایل اسم این‌جا را زندان گذاشـته بود. بعد برای این‌که از شـر احساس زندانی بودن فرار کنـد، بـه خودش تلقین کرد که من روی یک کشــتی خیلی بزرگ هسـتم که روی دریا شــناور اسـت. فردای آن روز پیرمرد با جیبی که از نامه خالی بود جلوی دیوار پست سبز شد. نمی‌دانست چه‌کار کند، اول کمی به دیوار تکیه داد، بعد از این‌که خسته شد بلند شد و کمی قدم زد. فایده‌ای نداشــت. انگار که پیرمرد کاری داشــت که آن را انجام نداده بود، برای همین نگران و مضـطرب بود. بالاخره کنار دیوار ایستاد و گوش به حرف کسی کرد که مدام توی سرش می‌گفت از دیوار بالا برو.

پیرمرد لب دیوار را با دست‌هایش گرفت و با زحمت بسیار خودش را به بالای آن رساند. این اولین باری بود که بعد از دویست و شصت روز روی دیوار آمده بود. بعد از مدت‌ها در زندگی تکراری پیرمرد تغییری ایجاد شــده بود و همین کافی بود تا لبخندی روی لبش بنشـیند. پشت دیوار را نگاه کرد، به‌جز سـیاهی چیزی وجود نداشت. نگاهی به خودش کرد و بـه دومین تغییر نامتدوال روزهای تکراری‌اش لبخند زد. پیرمرد امروز یک دسـت سفید پوشیده بود. پیراهنش را که موقع بالا آمدن از دیوار، از داخل شــلوارش بیرون زده بود، درســت کرد، پاچه‌های شـلوارش را با دســت تکاند، کراواتش را مرتـب کرد و در آخر دســتی هم به موهایش کشـید. امید نفس عمیقی کشـید، چشـم‌هایش را بسـت و خودش را از روی دیوار به آن طرف پرت کرد.

حسین خاموشی



آسانسور

دینگ!

درِ آینه‌ای آسانسور باز می‌شود و تصویر مرد میان‌سال را به آینه‌ی انتهای اتاقک تحویل می‌دهد. آینه با یک میله‌ی طلایی افقی، که دو سر آن با قطعه شیشه‌هایی به شکل الماس تزیین شده‌اند، دو نیم شده است. قرمزیِ مخملِ نرم و پف‌دار دیواره‌ها با دکمه‌هایی سیاه، چین‌خورده و به اتاقک منگنه شده است. سنگ سیاه کف و نور خفیف اتاقک، کفش‌های مرد را در خود پنهان می‌کنند.

متصدی آسانسور با کت و شلوار و کراوات مشکی و یقه‌ای سفید، روی صندلی فلزی طلایی رنگی نشسته و با حرکت مختصر سر محترمانه می‌پرسد:

ـ پایین؟

ـ بله لطفن.

متصدی، با وقار تمام، تنها دکمه‌ی روی صفحه‌ی کنترل آسانسور را می‌زند. در بسته می‌شود، اتاقک با شتابی فزاینده پایین می‌رود و موهای جو گندمی مرد در جابه‌جایی هوا به حرکت درمی‌آیند. به بالا که نگاه می‌کند، تازه متوجه می‌شود که اتاقک سقف ندارد.

ـ تشریف می‌برید؟

ـ بله.

ـ اشکالی نداره بپرسم چه مدت اقامت داشتید؟

ـ چهل سال.

ـ چطور اتفاق افتاد؟

ـ یه دره‌ی زیبا بود.

سرعت آسانسور کم می‌شود.

دینگ!

در باز و مرد در تاریکی مطلق گم می‌شود.

آرش ذوالقدری



تظاهر



پیراهن مشکی‌ام را که خط‌های زرد و نارنجی از وسطش رد می‌شود، صاف می‌کنم، کمی با عینکم ور می‌روم و سپس روسری را یک سانت می‌دهم عقب‌تر. از دستشویی بیرون می‌آیم. باد کولر، خورشید را که از پشت پنجره سوزان می‌نماید ناکارآمد جلوه می‌دهد. مهسا موهای خرمایی‌اش را روی شانه‌هایش پریشان رها کرده است.

کوچک که بود چادر نماز سرش می‌کردم و می‌فرستادمش برود نان بگیرد. چادری که با دست چپ نگه‌ش می‌داشت و قرص بی‌حجاب صورتش را سفید و دوست‌داشتنی نشان می‌داد.

ـ مامان چرا روسری‌تو در نیاوردی؟

ـ نمی‌شه مامان جان!

ـ خب آخه چرا؟

ـ یه عمر روسری سر کردم حالا یهو بیام بی‌حجاب بشم؟!

با اخمی مادرانه نگاهش می‌کنم. کمی دهان کج می‌کند ولی چیزی نمی‌تواند بگوید.

برای صدور ویزا، روبه‌روی باجه می‌روم. دختری با موهای بلوند مرلین مونرویی روی صندلی نشسته است.

-What's your name?

-What?

-What...is...your...name?

آن‌قدر عصبانی می‌گوید که اخمش اصلن بوی دخترها را نمی‌دهد:

- Nahid Motamedi

اول نگاهی به عکس می‌اندازد و بعد صورتم. سپس به پشت سر اشاره می‌کند یعنی «welcome». رد می‌شوم و کمی جلوتر منتظر مهسا می‌مانم تا او نیز از باجه بگذرد. از تند تند حرف زدنش با آن دختر مشخص است چقدر می‌تواند از من بهتر انگلیسی صحبت کند. کمی بعد او نیز به من می‌پیوندد. دوباره روسری‌ام را می‌گیرد و می‌خواهد از سرم برش دارد. دستش را پس می‌زنم. بچه که بود وقتی چادرم را در مهمانی‌ها می‌کشید می‌زدم پشت دستش و می‌نشست کودکانه گریه می‌کرد. جوری که دل آدم را می‌سوزاند، از دلش درمی‌آوردم. آخر اصلن نمی‌خواستم توی عفت و حجاب جلوی عمه‌هایش کم بیاورم، مخصوصن چون تازه عروس بودم. از طرفی هم نمی‌خواستم جلوی خواهر کوچکم نگین، امل به نظر برسم. امان از نسل جدیدتر که برای قبلی‌ها هیچ چیز ندارد، جز مشتی حسرت و حسادت. نگین از آن دخترهای کوچک و دوست‌داشتنی، از آن‌هایی که هر وقت بغل‌شان می‌کنی انگار خیس‌اند. موهاش را طوری جلوی چشمش می‌ریخت که شبیه شخصیت‌های فرعی سریال‌های عاشقانه‌ی ترکی می‌شد که همیشه از شخصیت اول خوشگل‌ترند. با آن بینی قلمی و پوستی که انگار سه سال برف اردبیل را تویش انبار کردند.

ـ مامان درش بیار دیگه!

ـ نمی‌شه

ـ اَخ

ـ وقتی گفتم نه یعنی نه دیگه هم اصرار نکن

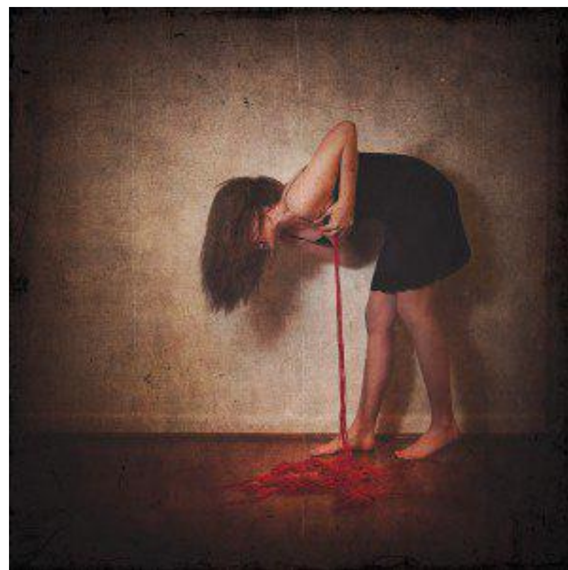
یک سیاه، یک سورمه‌ای، یک قهوه‌ای که برای مهسا است. یک قرمز که برای من.

چمدان‌ها را برمی‌داریم و به سوی در خروجی فرودگاه می‌رویم. آفتاب عمود می‌تابد. حالا انگار نوبت خورشید شده که کولر را از بیرون مسخره کند.

زیر روسری عرق کرده‌ام. پیاده‌رو را بـه آن‌طرف خیابان وصل می‌کنم. نگین با لباس زردِ کوتاه از دور برایمان دست تکان می‌دهد و با لبخند پر از بارانش صدایمان می‌زند. پاهایش هنوز هم زیباست.

سامان طاهری

آبرو



ـ جاتو انداختم تو اون اتاق، می‌تونی بری بخوابی.
پتو را روی سرش می‌کشد و پلک‌هایش را می‌بندد امّا هر کار می‌کند خوابش نمی‌برد، یک ساعتی که می‌گذرد صدایی می‌شنود، می‌رود پشت در و گوش می‌خواباند.
ـ داداشی امشب دیگه نه.
ـ مگه امشب چه شبیه؟
ـ امشب دلم شور می‌زنه.
ـ بهونه گرفتی؟
ـ اگه خدای نکرده دوستت صدامونو بشنوه چی؟
ـ اون الان هفت تا پادشاه رو خواب دیده.
ـ من دیگه نمی‌تونم به این وضع ادامه بدم.
ـ ادامه بدم، ادامه بدم.
ـ نمی‌دونم چرا عرضه‌ی خودکشی ندارم و خودمو از این کثافت‌کاری خلاص نمی‌کنم.
ـ خودمو بکشم، خودمو بکشم.
ـ امروز دو بار حالم به‌هم خورد، اگه حامله باشم چی؟
دارد بالا می‌آورد، با دست جلوی دهانش را می‌گیرد و برمی‌گردد توی رختخوابش، دست و پایش می‌لرزند و قلبش تند تند می‌زند، توی گوش‌هایش انگشت فرو می‌کند و پشت سر هم شیطان را لعن می‌کند.

چند روزی می‌شود که به‌هم ریخته، نه غذا از گلویش پایین می‌رود و نه خوابش می‌برد، با خودش فکر می‌کند نشنیده بگیرد و زندگی‌اش را بکند، امّا هر بار که این فکر را می‌کند قیافه‌ی خواهر دوستش جلوی چشمش می‌آید.
ـ پس شما همه چیزو می‌دونین.
بغضش می‌ترکد.
ـ آره.
ـ نمی‌خواین که آبرومو ببرین؟
– راجع به من چی فکر می‌کنین؟ شاید خواست خدا این بوده تا کمک‌تون کنم.
ـ چه کمکی کنین؟ مثلن اگه دست ورداره همه چی درست می‌شه، این قضیه فقط یه راه داره، یا من بمیرم یا اون.
– ولی من می‌تونم یه مقدار پول جور کنم و بفرستم‌تون یه جای دور.
ـ ولی قبل از اون باید کمک‌ام کنین بچّه‌مو بندازم.
وقتی دیدم خون‌ریزی داره و خون‌ریزیشم بند نمیاد اون‌قدر با کمربند زدمش تا بهم گفت از تو پول گرفته و تو بهش کمک کردی.
ـ تو رو خدا ببین اصلن عین خیال‌شم نیست.
ـ اونش دیگه به خودم مربوطه.
ـ به تو هم می‌شه گفت برادر؟ کاری که تو می‌کنی حیوونم نمی‌کنه.
ـ فضولیش به تو نیومده.
– جواب پدر مادر خدا بیامرزتو می‌خوای تو اون دنیا چی بدی؟
– بذار یه نصیحتی بهت بکنم، فکر کن شتر دیدی ندیدی والّا...
ـ والّا چی؟
با هم گلاویز می‌شوند، همین‌طور که روی زمین غلط می‌خورند رفیقش چاقو درمی‌آورد، چاقو را که می‌بیند



دست دراز می‌کند یک تکّه سنگ برمی‌دارد و می‌کوبد توی سرش، خون از گیجگاهش بیرون می‌زند و درجا می‌میرد.
– طبق رأی این دادگاه شما به اتّهام قتل عمد به اعدام محکوم می‌شین، از اون‌جا که تنها ولیّ دم مقتول خواهرشه و ایشونم تقاضای قصاص کرده، به‌زودی حکم اجرا می‌شه.
دو تا سرباز می‌آیند تا ببرندش پای چوبه‌ی دار، چند نفر که مأمور اجرای حکم‌اند نزدیک چوبه‌ی دار ایستاده‌اند، بین آن‌ها دنبال خواهر دوستش می‌گردد، همین‌که طناب دار را دور گردنش می‌اندازند و حکم را می‌خوانند خواهر دوستش اعلام می‌کند، از خون برادرش گذشته و پایین که می‌آورندش نزدیک می‌آید و خیلی آرام، طوری که فقط او بشنود، می‌گوید فقط به‌خاطر این‌که توی دادگاه چیزی نگفته و آبرویش را نریخته. از خواب می‌پرد، سوّمین شب متوالی است که این خواب را می‌بیند. امروز روز اعدامش است و به دلش افتاده که بخشیده می‌شود. نزدیک ظهر دو تا سرباز می‌آیند و می‌برندش پای چوبه‌ی دار، چند نفر که مأمور اجرای حکم‌اند، نزدیک چوبه‌ی دار ایستاده‌اند، بین آن‌ها دنبال خواهر دوستش می‌گردد، طناب را که دور گردنش می‌اندازند و حکم را می‌خوانند، خواهر دوستش جلو می‌آید و بعد خیلی آرام طوری که فقط او بشنود می‌گوید، فقط به‌خاطر این‌که تو تنها کسی هستی که از رازم باخبری و چهارپایه را از زیر پایش می‌کشد.

علی کریمی کلایه

آمدن



باید: این دفعه نوبت منه.
شاید: نمی‌دونم!
هرگز: اصلن نمی‌شه!
هنوز: منتظرم تا بیاد.
هرگز: ادامه ندهیم.
می‌خواهد ولی نمی‌آید، می‌بازد.
هرگز: دیدین دوستان (با تمسخر)
شاید: نمی‌دونم چرا؟
هنوز: بازی نکردیم که؟
هرگز: نه.
سیگاری روشن می‌کند و مثل همیشه سراغ یخچال می‌رود اما تمامش کرده است.
زنگ می‌زند تا گیرش بیاورد.
«همیشه وقتی می‌بازه میاد سراغم، اما این‌دفعه ودکایی واسه‌ش نمونده بود. بیچاره اون‌قدر حواسش پرته، یادش رفته آهی در بساط نداره، شایدم اصلن سراغ ودکا نیومده بود! مدت‌هاس فیش برق رو نداده و یادش رفته من لکنته خیلی وقته تو خوابم.
باید یادش بندازم که منو واسه خوردن و خوابیدن درست نکردن، هنوز یه جو غیرت تو رگام هست که به این بی سر و سامانی تعصب نشون بدم.
زنگ می‌زند ولی خطش مسدود است. صدایش می‌زنند:
ـ بازی نمی‌کنی؟
ـ نه دیگه امشب باهام یار نبود.
صداها محو می‌شوند
– دیوث عوضی آبروم رو پیش همه‌ی اینا بُرده همه‌ش به فکرش بودم، با این‌که می‌دونه هنوز دوسِش دارم، می‌دونه همیشه دوسِش داشتم، شاید دیگه نمی‌خواد ادامه بدیم.
ـ غلط کرده، هرگز نمی‌تونه این کار رو بکنه.
– باید هر طوری شده حالی‌ش کنم که هرگز بدون اون نمی‌تونم دَووم بیارم.
ـ هرگز امکان نداره رابطه‌مون از هم بپاشه
ـ یه لیتر بنزینه و جونش.
ـ نه! این‌جوری هم که باز از هم جدا می‌شیم! یه لیتر بنزینه و جونمون!
هرگز: تا حالا این‌جوری ندیده بودم‌اش.
شاید: اتفاقی افتاده؟
باید: این وضعیت رو باید عوض کرد.
– این لکنته هم هیچ‌وقت اونی‌که می‌خوایی رو نداره، نمی‌دونم چه مرگشه! روشنم نمی‌شه باید عوضش کنم و بدمش به سمساری. اما نه! من که پولی ندارم تا یه جدیدش رو بخرم.
کاغذی برمی‌دارد و به دنبال خودکاری می‌گردد که دوستش برای اولین بار به او داده بود. می‌خواهد بنویسد، وقتی او در کنارش نیست همیشه بازنده‌ی بازی‌ست.
به دنبال خودکار می‌گردد، ولی پیدایش نمی‌کند.

«گوشه‌ی اتاقش خیلی وقته افتادم، همیشه دوستِ دارم‌هاش رو دوس داشت باهام بنویسه. اون‌قدر نوشت و نوشت تا تموم شدم، حالا مغزم پُرِ کلماتیه که دوس داشت به دوست‌ش بنویسه.

«باید پیداش کنم، هم اون رو هم خودکاری که بهم داده. باید یادش بندازم با خودکاری که بهم داده، چه نامه‌ها و شعرایی که براش ننوشتم.»

«خودکارم دستم را می‌بُرد
یا می‌بَرد مرا در کشاکش ابهام
خودکار وقتی می‌نویسد
هویت پیدا می‌کند
چیزی شبیه من
چیزی شبیه تو
دستم را باز کن
خودکارم اشاره به تو دارد
چشم‌ات که بسته نیست
مرا دریاب
یا خودکارم را برای بریدن داستانت آماده کن
چاقو نمی‌خواهد
تنها بگو دوستت دارم...»

خنده‌اش می‌گیرد

چه چرتیاتی می‌نوشتم. «دستم را باز کن» وا نمی‌کنم مگه زوره!

«یا خودکارم را برای بریدن داستانت آماده کن» ازم خیلی توقع داریا! من الان شاعرت نیستما! مخاطبتم. اون موقع‌ها، هرگزم فکر نمی‌کردم شاید یه روزی به این نوشته‌های آبکیم بخندم. باید این نوشته‌ها رو بندازم دور، یه‌هو یکی می‌بینه آبروم می‌ره. به درک که ببینه قتل که نکردم، مگه خودشون از کجا شروع کردند؟ شایدم قاتلم. اصلن شاعر باید قاتل شعرش باشه. خود حافظ به قول خودش رندی کرده و از این و اون سرقت کرده.

«بنی آدم اعضای یک‌دیگرند
که در آفرینش ز یک گوهرند
چو عضوی به درد آورد روزگار
دگر عضوها را نماند قرار»

آخه حافظ جون! نونت کم بود؟ آبت کم بود؟ شاعر شدی که بگی بنی آدم اعضای یک‌دیگرند؟ آخه نمی‌بینی واسه یه لقمه نون دارن هم‌دیگه رو می‌کشن وآخرشم می‌گن ملت باید حافظ این انقلاب باشن، نمی‌دونم هر جای جهان، انقلاب می‌کنن که حقوق مردم رو پس بگیرن، این چه صیغه‌ای‌یه آخه. حافظ! نه بابا حافظ چیه؟

سعدی جان شما من رو ببخشین اون‌قد بد آوردم که نمی‌دونم کی به کیه؟ دیوث عوضی چرا خطش مسدوده؟ خطش؟ شایدم خط خودم! نمی‌دونم.

ناگهان پایش به گلدانی که در کنارش بود برخورد می‌کند و از صدای شکستنش بیدار می‌شود.

روی میز نامه‌ای را می‌بیند. کاش هرگز این‌گونه تمام نمی‌شد، اما باید به این رابطه پایان بدهم. تو هنوز درگیر شایدهایی هستی که هرگز به باید ختم نمی‌شود. تو درگیر هنری هستی که هیچ ارزش مادی ندارد. تو با واژه‌ها زندگی می‌کنی و من با کسی که هرگز به من اندازه‌ی یک «شاید» و شاید یک حرف اضافه، ارزش برایم قائل نیست.

حسین محمدی



سردمه



یکی از عـادت‌هـای عجیبی که تازگی‌ها به ســـراغم آمده، دوری چند دقیقه‌ای از کنار شــیرین بود. بعد از ظهر گرم و خیابان‌ها خلوت بود. چراغ چهارراه سـبز شد، هنوز عرض خیابان را رد نکرده بودم که ماشــینی با سـرعت جلوی پایم ترمز کرد و دختری به بیرون پرت شد. نمی‌دانم چرا، با پهن شــدنش روی کف خیابان، یه‌هو دستم را دراز کردم. بعد از دیدن صورتش تمام خاطرات شیرین برایم زنده شد.

یادم آمد، چطور با این دســـت‌ها بر روی بوم، چهره‌اش را نقش زدم و صورتش را نوازش دادم. تا چند روز فقط دستم توی موهایش بود، روی سرخی لب‌هاش، خطوط خنده‌اش و در آخر روی گـل‌هـای رواندازی که دورش پیچیده بود. حـالا بعـد از مـاجرای چهارراه، رفتار شـــیرین تغییر کرده. می‌دانم به‌خاطر دختری‌ســـت که از خیابان با خودم آوردم، ولی این دختر با آمدنش حال و هوای من و خانه را عوض کرده. دیگر از بوی نم و ســیگار خبری نیســـت، حالا بوی عطری که دوسـت داشتم را حس می‌کنم، بوی رنگ روغن و تینر فضای اتاق را پر کرده. از همین حالا موج نفس‌هایش روی صـورتم سـیلی می‌زند. این‌جا، روی تختم، مثل این‌که می‌خواهـد چیزی در گوشـم بگوید، صدایش گرفته، شـبیه صـدای شـیرین، مثل روزی که خواسـت از خانه فرار کند. اگر این دختر بتواند با شــیرین رفیق شـود، یقین دارم برای هم دوســـتـان خوبی خواهند بود و می‌تواند کاری کند که دسـت از لج‌بازی بردارد. شـیرین خوشـحال نیسـت. من از دزدیـدن نگـاهش فهمیـدم. چطور بـایـد متوجه‌اش کنم که بیرون خبری نیست.

– چی شــده شــیرین؟ چرا این‌طور نگام می‌کنی؟ خواسـتی فریاد بزن! همون حرفای تکراری رو باز تکرار کن.

بگو، بگو فرهـاد شـــیرین تازه‌ای از خیابون پیدا کرده، ولی نگو فرهاد، شیرین رو به هر خریداری بفروشه. تو می‌دونی که دوسـت ندارم، توی هر گالری، نمایشـگاه، موزه و حتی روی دیوار اتاق‌خواب هر عوضـــی به غیر از من باشـــی. دوسـت داری تکونت بدم سرت گیج بره، شاید عقلت بیاد سـر جاش. قول می‌دم به بهترین خریدار بسپارمت. فقط بیا کنارم، روواندازت رو بکش روم، من مث همیشه سردمه!

فرشته نادری



قطعیت

اختر داشـــت اتـاق غلام‌خان را جمع‌وجور می‌کرد و اعظم سـادات از خودش خجالت می‌کشید. غم شهادت غلام‌خان یک‌طرف، گم نشدن لباس‌های زیرش یک‌طرف. درست سه ماه اسـت که سـوتین و شورت‌های اعظم سادات دیگر گم نمی‌شوند. از همان روزی که غلام‌خان گفت: داریم کاروان می‌بریم و اعظم سادات پرسید:

ـ چند وقته می‌ری؟

ـ فکر کنم یه دو سه هفته‌ایی طول بکشه تا برم و برگردم.

– حتما من سـعادت نداشـتم. والا ! مگه بی‌خود و بی‌جهت ساق پا مو ور می‌داره؟

ـ ایشالا دفعه‌ی دیگه. کربلا که فرار نمی‌کنه.

اعظم سـادات دل این را نداشت که خودش لباس و وسایل غلام‌خان را از اتاق کارش جمع‌وجور کند.

یـک‌طوری اصـــلن بـه آن اتاق و وســـایلش علاقه‌ای هم نداشـــت. غلام‌خان از اول تکلیف اعظم ســـادات را با اتاق کارش مشخص کرده بود.

– عزیزم، خواهشـن به این‌جا کار نداشـته باش. یه سری از مـدارک و وســـایل کارام این‌جاس. این اتاق رو کلن ولش کن. یـه وقـت مدرکی چیزی گم و گور می‌شـــه. اصـــلن می‌دونی، مجردم که بودم نمی‌ذاشـــتم کســـی به اتاقم کار داشته باشه.

اعظم سادات هم که می‌دانست غلام مسئولیت بزرگی دارد، به آن اتاق کاری نداشت.

حالا هم این کار را به اختر که از ماه اول عروســـی هفته‌ای دو بار می‌آید و کارهای خانه را انجام می‌دهد، سپرده.

– خدا خیرت بده اختر. لباســـا رو تو یه کارتن بزار، بقیه‌ی وسایل رو هم تو اون دو تا کارتن. خودش هم می‌رود توی هال و روی مبل پت و پهنی که غلام خان عاشـــق این بود کـه روی آن ولو شـــود و فیلم ببیند، می‌افتد. پیش خودش فکر می‌کنـد، غلام طفلی، آرام و ســـاکت، بر خلاف ظاهر نخراشیده و یغورش، دل کوچک و مهربانی داشت، چه زود او را تنها گذاشت و اشک‌هایش سرازیر می‌شود. به یاد حـرف غـلام‌خـان مـی‌افتـد کـه همیشـــه می‌گفت:

– من که دلم می‌خواد یه دختر به جای پسر داشته باشم. اما این فکر لعنتی رهـایش نمی‌کنـد. تا می‌خواهد در تنهایی و بدون قیل و قال اطرافیان، یک اشک‌ریزانِ درست و حسابی برای غلام‌خان به پا کند، به یاد معمای نه ماهه‌اش می‌افتد و کنجکـاوی ولش نمی‌کنـد. بـه یـاد می‌آورد کـه از روز اول عقـدشـــان گفته بود دوســـت دارد لباس زیرهای زنش را خودش بخرد. اعظم ســـادات هفـده ســـاله که تا آن موقع انگشـــت نامحرمی به تنش نخورده بود هم ســـرخ و ســـفید شده بود و سرش را پایین انداخته بود.

انصافن هم چه چیزهای برایش می‌خرید. یکی از یکی بهتر. اما کار فقط به لباس زیر ختم نشـد. لباس شـب‌های زیبایی هم برایش می‌خرید. فقط اعظم سـادات نمی‌دانست که چرا یکی دو ماه بعد از عروســی، گاه‌گداری یکی از شـــورت یا ســـوتین‌هایش گم‌وگور می‌شـوند. جرات که نمی‌کرد این را به غلام‌خان بگوید.

حتما رگ‌غیرتش بیرون می‌زد و قیامت به پا می‌شد. بعد از آن بود که به اختر مشـــکوک شـــد. ولی باز چیزی نگفت و فکر کرد که او هم جوان است و لابد از آن‌ها خوشش آمده و خواسـته آن‌ها را برای شـوهرش بپوشد. اما سه ماه است که غلام‌خان به شـهادت رسـیده و دیگر شورت و سوتینی گم نشـده. همین اسـت که فکرش را این‌قدر مشغول کرده. اشک‌هایش را پاک می‌کند که اختر صدایش می‌زند.

ـ خانم یه دقه بیایین.

بلند می‌شـــود و به اتاق غلام‌خان می‌رود. اختر یک ســـری شـــورت و ســـوتین توری و رنگی با چند پیراهن شب زنانه روی میز ریخته و انگشتش را به دندان گرفته.

مریم ناصری

داستان

ـ چی می‌خونی؟
ـ داستان
ـ چرا؟
ـ خب داستان دوست دارم.
ـ بزارش کنار بابا، مث من باش.
ـ مگه تو چه‌جوری؟ ببینم، قرصت رو خوردی؟
ـ خوردم، ولی دیگه نمی‌خونم.
ـ چرا؟
– اخه داستانا مث «دوآلپا» می‌چسبیدن بم، لامصبا ول کن نبودن، زورم که بهشون نمی‌رسید، گازم می‌گرفتن. بعضیاشون هی تو گوشم جیغ می‌زدن. شبا هم نمی‌ذاشتن چشامو رو هم بزارم، وقتی‌ام به زورِ قرص چشام گرم می‌شد، می‌اومدن سر وقتم. هی دسمو می‌کشیدن و می‌بردن تو یه غاری که پر از خفاش بود. خفاشا هم تا منو می‌دیدن جیغ می‌زدن. بعد که از تو غار می‌دویدم بیرون، یه پل جلوم بود که رو دره آویزون بود. عین دوآلپا.
ـ خب الان دیگه راحتی؟
ـ نه.
ـ دیگه چرا؟
– این‌جارو ببین، ایناها، یکی‌شون از همون وقتا چسبیده پشتم.
ـ چرت نگو، اون‌جا که چیزی نیس. ببینم قرصتو خوردی؟ خوبی؟
– هی نپرس، خوردم. راست می‌گی یادم نبود. هیشکی نمی‌بینش.
ـ حالا اسم یکی اون داستانایی که می‌خوندی رو یادته؟
ـ معلومه که یادمه. داستانِ من و داستان.

* دوآلپا: موجودی که دارای دست‌های بلندی بود. در قصه‌های ایرانی بر روی کول (پشت) افراد می‌پریده و محکم او را می‌گرفته.
اصطلاح «سریش» شدنِ کسی، از این‌جا می‌آید.

مریم ناصری



مهره‌ها



جوری روی صندلی لم داده بود که جرثقیل هم تکانش نمی‌داد. به مخمل قرمزِ کمری‌اش تکیه داده و دسته‌ی کنده‌کاری شده را می‌فشرد. لباسش را صاف کرد، تکانی به خودش داد، ریش بلندش را خاراند و سرباز را به دو خانه جلوتر اعزام کرد. مجری تلویزیون از نیروهای اعزامی جدید خبر می‌داد. پایش را درون صندلی فرو کرد و به کونِ چون تانکش حرکتی داد و فیل را در خانه‌ی سیاه جابه‌جا کرد. ساختمانی در آتش می‌سوخت، مجری اتصال جریان برق را عامل آتش‌سوزی اعلام کرد. سرش را خاراند، آرنجش را روی میز گذاشت و وزیر را یک خانه اُریب جلو برد و یک فیل را کشت.

«تعداد کشته‌های حملات تروریستی امروز بیست نفر اعلام شده»

با غیظ به صفحه‌ی سفید و سیاه خیره شد و شاه را از خانه‌ی کیش جابه‌جا کرد. موشک‌های ناوشکن بر سر تروریست‌ها روانه شدند، نمایندگان مجلس آمریکا دو لایحه‌ی ترامپ را در ارتباط با مجازات‌های سنگین برای مهاجران و قطع کمک‌های مالی به شهرهایی که آن‌ها را پناه می‌دهند، به تصویب رساندند.»

کمرش را صاف کرد و در حالی که گوشش را می‌خاراند، قلعه را حرکت داد.

«دو سوم مردم سوریه مجبور به مهاجرت شده‌اند»

بلند شد، قدمی زد، نشست و وزیر را در خانه‌ی مات قرار داد. با انگشتانش حفره‌های صندلی را چنگ می‌زد. پوزخند کش‌داری تحویل صفحه‌ی تلویزیون داد و این‌بار تخمش را خاراند.

«هزارو هفتصد کشته در مراسم حج، تعداد کشته‌های کنسرت لندن از مرز صد نفر گذشت»

مهره‌ها را دوباره چیده بود.

ساحل نوری



مرگی در سطر چهارم



درست دو ساعت و بیست و پنج دقیقه و سی ثانیه، به کاغذ خیره شده بودم. پشت پلک‌هایم پف کرده و سفیدی چشم‌هایم سرخ شده بود. مدادم را تا نیمه جویده بودم و منتظرِ سطرِ بعدی که بیاید. یک‌دفعه صدایی شنیدم، درست مثل هق‌هق کسی که... صدا بلند و بلندتر شد. روی کاغذ خم شدم و سطر سوم را دقیق گشتم. نه نبود، یعنی صدا نبود. یک سطر بالاتر رفتم. زن در سطر دوم توی بالکن ایستاده بود. تکیه داده به نرده‌های آهنی، شانه‌هایش می‌لرزید، موهایش توی صورتش ریخته و خون بالای لبش دلمه بسته بود. سرم را جلو آوردم و گفتم: «چی شده؟» زن گریه‌اش شدیدتر شد و سمت هال دوید. توی اتاق رفت. پشت پنجره ایستاد و زل زد به مردی که در سطر اول روی مبل لم داده و نگاهش را از صفحه‌ی تلویزیون به پلنگی دوخته بود که آهویی را دنبال می‌کرد.
زن نگاهش را از مرد گرفت و به چشم‌هایم خیره شد.
ـ چرا راحتم نمی‌کنی؟

به سفیدی زیر گلویش خیره شدم و به رد پنجه‌ای که آن را خراش داده بود. جلوتر رفتم و دست‌هایش را توی دست‌هایم گرفتم.
ـ ولی من نمی‌خوام تو بمیری اون‌وقت قصه...
زن نشست. خیره شد به گل‌های قالی و زد زیر گریه، آن‌قدری که همه‌ی اسباب و اثاثیه‌اش روی آب شناور شد، طوری که کاغذهایم خیس شد و صدای شخصیت‌هایم درآمد.
بی‌بی جمیله از توی سطر نمی‌دانم چندم کله‌اش را بیرون آورد. موهای حنایی‌اش که از جلبیل* سیاهش بیرون زده را زیر جلبیل سُراند:
ـ ای زنیکَه همه‌ی فَرشُن مه خیس ایکردن اَ سقف خُنم هو اچکت خب به ای بکش تا بِمرِت راحت بَشـیم وُلا. مردی که کلاه حصیری سرش بود، به تبع او از سطر چهل‌وچهارم میان درختان خشکیده‌ی لیمو بیرون آمد، چند دانه لیموی توی دستش را سمتم گرفت:
ـ نگاه بکنی تو رو خدا یه نگاه به ای لیموئُن بکنی، حُشک بودِن غیر از بَلگ و شاخ چیزی نمُندِن.
زنی که در داستان روی بند لباس آویزان می‌کرد، خیسی دست‌ها را با دامن پیراهنش خشک کرده، پشت چشم نازک کرد و گفت: «امروز همه‌ی کلمه‌های توی قصه رو شستم و پهن کردم رو بند، دیگه نا واسم نمونده بود. داشتن خشک می‌شدن که این خانومِ فس‌فسو با اون اشکاش همه‌ش رو خیس کرد. وقتی می‌خواد بمیره خب بکش راحتش کن ایش.»
شوهر همان زنی که روی بند لباس آویزان می‌کرد، شلوارش را تا روی نافش بالا کشید و در حالی که با دست دیگر سبیل‌های بلندش را تاب می‌داد گفت: «زنی که حرف مردش رو گوش نمی‌ده همون بهتر که بمیره.»
مداد در دست‌هایم می‌لرزید و قطره‌های عرق روی پیشانی‌ام سُر می‌خورد. روی سطر چهارم خم شدم و زن را



از بالا به پایین پرت کردم. صدای جیغ کشدارش در سطر سطرِ داستانم پیچید. زن به پشت روی آسفالت افتاده بود و از سرش خون راه می‌گرفت تا جوی آب. لباس گلدار آبی‌اش تا روی شکم بالا رفته، پای چپش دولا شده و نگاهش روی گنجشک‌هایی که دسته جمعی روی تیر چراغ برق نشسته بودند، ثابت مانده بود. یک‌دفعه همه‌ی شخصیت‌هایم در خانه‌هاشان را به رویم بستند. صدای بی‌بی جمیله را می‌شنیدم که نفرینم می‌کرد. می‌توانم حدس بزنم که داشته روی سینه‌ی استخوانی‌اش می‌کوبیده، موهایش را پریشان کرده و مدام آه و نفرین می‌کند. چشم‌هایم پر شده بود و گونه‌هایم خیس، رد خیسی آمده بود تا لب‌ها، شور بود. یک دفعه همان زنی که روی بند لباس آویزان می‌کرد، پنجره را باز کرد و بلند گفت قاتل بعد تلفن را برداشت و شماره گرفت:

ـ الو، پلیس صد و ده؟

سرم را به دیوار تکیه دادم. باورم نمی‌شد. خودش بود؟ همانی که خودم او را نوشته بودم؟ عروسی خوبی برایش گرفته بودم و حالا... به دفترم نگاه کردم و به سطر چهارم که قطره‌های خون از آن شُره می‌کرد.

* جلبیل: نوعی شال گلابتون دوزی شده «پوشش زنان هرمزگان»

زهرا زارعی

کارگاه داستان



مقدمه

هر هفته در سوپرگروه کالج داستان، کارگاه نقد داستان برگزار می‌شود. گاهی علی عبدالرضایی با شرکت در این کارگاه‌ها به نقد و بررسی داستان‌ها می‌پردازد. کارگاه داستان این شماره‌ی مجله‌ی فایل شعر به متن پیاده شده‌ی سیزده فایل صوتی علی عبدالرضایی اختصاص دارد که در آن به تحلیل و ویرایش این داستان‌ها پرداخته است.

داستانم داستانی شد



اصلن چطوری با این کانال آشنا شدی؟

راستش داشتم مطالب کانالی رو می‌خوندم که به‌ناگاه دلینگ ... پلینگ پیام کانال کالج داستان آمد روی صفحه‌ی کامپیوتر. گفتم ایول یه کانال داستانی دیگه، ماوس در دست به کانال پیوستم (جُوْین شدم) هفته نخست بخشی از وقتم رو صرف داستان و داستانک‌های کانال می‌کردم و نقدها و نظرها رو مطالعه می‌فرمودم کنجکاوانه (مؤدبانه‌ی خرکی).

ـ جالبه تمام وقتت رو گرفت.

– بدجوری، می‌دونی که بنده هم افاضاتی دارم شبه داستانک. رسیدن به زبان داستانیِ جریان سیال ذهن همیشه دغدغه‌ی من بود و هست. یکی از همین فضولات رو با یکی از دوستان به اشتراک گذاشتم و او هم پیشنهاداتی مرقوم نمودند و بعضی را که مقبول طبع‌مان بود اعمال و بر داستانک افزودیم و گفتیم تمام. حالا ببینم در گروه جدیدمان این داستانک چه می‌کند؟ copy – paste تشریف برد. رفتم پیام صوتی را بشنوم کمتر از ده ثانیه یا کمتر داستانک مظلومم «حذف» شد. چرا؟ با خود اندیشیدم که اشکالی حادث گردیده و مراحل ارسال را از نو انجام دادم و در عین ناباوری این بار ننشسته رفت. آمد به بزم و دید من تیره روز را ننشست و رفت تنگی جا را بهانه کرد.

پرسیدم: چرا حذف؟

آخه... حذف.

بابا خیلی... حذف.

لاکتابا؛ یکی جواب من رو بده... حذف و محو.

یک آب یخ سانتیمانتال از فرق سرم تا نوک پام ریخته شد. از یکی از «اد مینات» (جمع مؤنث سالمِ ادمین) پرسیدم: شما را چه می‌شود داستان حذف‌کنان، ای آنان که خون ادبیات منثور بر پنجه حنا بسته‌اید. گفت به ناز، این‌جا کانالی مردمی‌ست دو باره تلاش کنید. We love you so muchنَنَه جان! فردا عصر هنگام، پس از آن اظهار لطف لطیف، داستان را به نیت مردمی بودن کانال ارسال کردم. این بار چشم‌تان روز بد نبیند. ادمین‌های نرینه با تیغ‌های عریان از نیام برآمده آن لطافت دوشینهٔ منقوش در ذهن که به لطف یکی از اجناس لطیف به‌وجود آمده بود را چنان زدودند که اگر قصد داری داستانت به سلامت از این میادین بگذرد و حذف نگردد پنجاه نفر ناقابل را باید اد کنی والاّ فلا. گفتمش ای دوست: مرا در دفترتلفن مضبوط در تلفن همراهم سرجمع ده نفر شاید باشد که اهل خواندن کتاب و از جمله داستان باشند. تعدادی هستند که شاید در عمرشان چند کتاب غیر درسی خوانده و الباقی بقایتان، کسبه محل و رفتگان و درگذشتگان‌اند. فراموش نفرمایید که سرانه‌ی مطالعه در این سامان دو دقیقه و نیم است جان برادر. به خودم گفتم آقاجون یادت میاد از چند تا میدون مین رد شدی این هم میدان مینی‌ست که نخست مین اد می‌کنند و تو باید معبر بزنی و بی‌ترمز هم نمی‌شه رد شی! تازه معنای اد مین را دانستم. «مین اد کن».

گفت: همه را اد کن. این‌جا یک کانال مردمی‌ست.

گفتم: یعنی حسین آقا نظرلو سوپر سر خیابون رو؟

گفت : بله هرکس (یک دفعه عصبانی شد) ما که این‌جا چت سکسی نداریم آقا، این‌جا بحث شعوریه.

تو دلم گفتم: چرا می‌زنی.

براش نوشـتم: «عزیزم، ششمین دهه عمرم را سپری می‌کنم (سـکس چت؟ مگه داریم؟) و تا حالا کسی جز خودم بهم نگفته بی‌شـعوری». بنده خدا دید با پیرمرد طرف شده، عذر خواسـت مردانه و از روی ترحم گفت داسـتانت رو بگذار. داسـتان رو گذاشـتم و این‌بار خیلی حال کردم چون بعد از بیسـت دقیقه محو شد. تازه از سیم‌خاردار رد شدم. چاره‌ای نبود! اول ده نفر از اهل کتاب رو اد کردم. یکی دیگه اومد: آقا کمه! رفتم سـراغ افراد غیر الیت. بیسـت نفر اد کردم. اد مین بعدی: کمه باباجون. رفتم سراغ فارغ‌التحصیلان دوره‌ی راهنمایی. همه رو ریختم توی گروه از جمله حسـین آقا نظرلو، سـوپر سـر خیابون رو. بعد از این واقعه یکی آمد از آن مه‌پیکران شیرین‌فال که نامش حسرت عشاق دوران بود. با ملاحتی که در وصـف نآید گفت: حالا می‌تونید. آن‌چنان داسـتان مورد اسـتقبال قرار گرفت که کلی دری‌وری نثار جمیز جویس و ویرجینیا وولف و پروسـت و گلشـیری و شـهریار مندنی‌پور کردم و عطای جریان سـیال ذهن را به لقایش بخشـیدم. به خودم گفتم «عنتر تو مملکتی که تیراژ کتاب داره به سـیصـد می‌رسـه باید عامه‌پسـند، همه‌پسـند نوشـت والا می‌برنت آشویتس خصوصی رضا براهنی ازت صـابون درسـت می‌کنن. گُه!» دو سـه روز بعد یکی از همکاران غیر الیت از دلاور مردان سـیاهکلی گفت: آقا این صـاحب کانال که قاطی می‌کنه و فحش‌های کش‌دار می‌ده من خیلی حال می‌کنم. اما اتفاق اصلی بعد از ظهر اون روز افتاد. رفتم سوپر حسین آقا نظرلو، خرید داشتم.

ـ سلام حسین آقا.

– سـلام گُلم حاج آقا تقوی، این‌بار از نسـیه حساب کردنم شاکی نشد.

گفت شما نویسنده‌ها خیلی بدبخت هستین. شب و روز می خونید و می‌نویسـید تهش چی؟ حاج آقا حسـاب تا این‌جا هفتصد هزار تومن.

ـ چشم حسین آقا قراره یه فوق‌العاده بگیرم.

ـ راستی این کانال که ما رو هم توش نوشتی خیلی باحاله.

ـ چطور؟

ـ یه کلمات تازه یاد گرفتم. راستی این «ساختار» چیه؟

جان خودت هنگ کردم. آنفارکتوس نزدم خیلی بود. دور و اطرافم رو نگاه کردم! آخه چی بگم؟ می‌خواستم یه سر برم دشـت کربلا دیدم فایده نداره. هفتصـد بدهی داشتم. گفتم این قفسـه رو ببین؛ رب گوجه فرنگی مثل یه هرم چیده شـده بغلش کنسـروها و انواع موادی که قوطی دارن، همه‌شـون کنار هم یک قفسـه مرتب به‌وجود آورده. این می‌شه ساختار قفسه. حالا اگر یکی این شکل رو به‌هم بزنه ولی باز تو بتونی قوطیِ مورد نظرت رو پیدا کنی و خیلی درهم و برهم نشه، می‌شه ساختارشکنی. والّا، چی می‌گفتم. چند روز بعد دوباره رفتم سـوپر، دیدم به یه خانمی می‌گه حاج خانم سـاختارشکنی نکن. من اون پشت‌مشت‌ها ریسه می‌رفتم. یه شـبم سـاعت یازده دوازده رفتم سـیگار بخرم دیدم تنها نشسـته و داره دفترِ حسـاب‌کتاب رو بالا پایین می‌کنه. کمی ترسـیدم. این بار نقد حسـاب کردم و پرسیدم چی‌کار می‌کنی؟ گفت آقای تقوی این‌طوری نمی‌شـه باید آشنازدایی کرد.

پوکیدم!

یعنی حسـین آقا حسـابی تو کانال گیر کرده بود. آره! اما وقتی چند روز بعد یه داستانک از حسین آقا تو گروه دیدم که حرف نداشـت چی بگم پشـمام ریخت. همه‌چی تموم بود. سـرِ چراغی رفتم پیشـش، تا من رو دید لبخند زد و فهمید برای چی اومدم. مشـتری‌ها رو که راه می‌انداخت، تلفنی زد. سـرش که خلوت شـد، یه خانم چادری اومد و رفت پشت دم و دستگاه حسین آقا.

ـ ایشون حاج خانم منه آقای تقوی. داستان کار ایشون بود.

سـلام کردم. سـرخ شـده بودم. خانم حسین آقا گفت: من ممنون هسـتم که ما رو با کانال کالج آشنا کردید. من پانزده ساله می‌نویسم. روزی حداقل شش ساعت کار می‌کنم. خفه خون گرفته بودم. یک ساعتی اون‌جا بودم فقط یه چیزی از مرحوم نصرت رحمانی گفت که خیلی کیف کردم: (بعضی ها در حاشـیه‌ی زندگی، شـعر هم می‌گویند؛ من در حاشیه شعر، زندگی هم می‌کنم.)

محمود تقوی

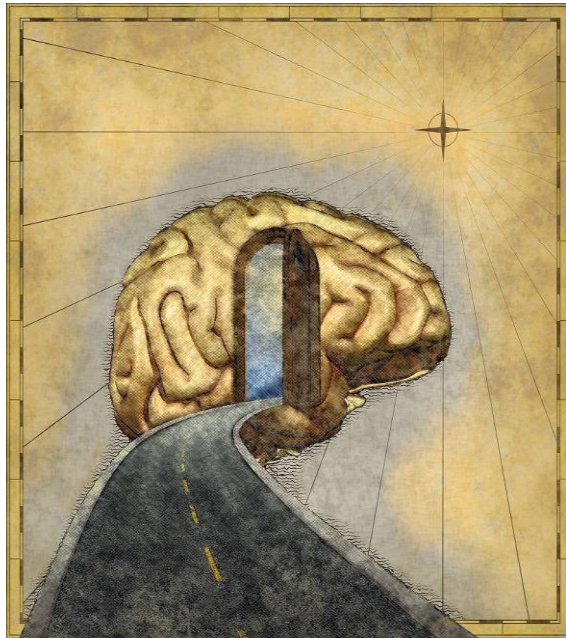
نقد و بررسی

داستان آقای تقوی بهانه‌ی خوبی‌ست برای ارائه‌ی مباحثی که در طول نقد به آن اشاره خواهم کرد، در ابتدا باید دید چه فرقی بین زبان ادبی و زبان متعارف وجود دارد؟

زبان، ماده‌ی خام ادبیات است و با ماده‌ی خام دیگر ژانرهای هنری فرق دارد، مثلن در هنرهای دیگر این ماده‌ی خام از نقطه‌ی صفرِ پیام‌رسانی آغاز می‌شود و معمولن قدرت القایی خود را از خلاقیت خود آرتیست می‌گیرد، اما زبان ادبی در ذات خودش از قدرت القایی پیچیده‌ای برخوردار است، یعنی شما پیش‌متن‌ها و خوانده‌هایی دارید و با همین پیش‌متن‌ها به شناختی از زبان رسیده و به‌وسیله‌ی بازی‌ها و ویراژهایی که از زبان در ذهن‌تان وجود دارد با خلاقیت نویسنده یا شاعر روبه‌رو می‌شوید. در متن ادبی برحسب این‌که فرد در چه جایگاه، سن، موقعیت، جنسیت و با چه ایدئولوژی حرف می‌زند زبان داستان تغییر می‌کند و وقتی زبان داستان تغییر کند یعنی در هر پاره‌ی داستان با زبان خاصی روبه‌رو هستیم و طبیعتن باید منطق زبانی هر قسمت را هم رعایت کنیم؛ به عنوان مثال اگر قرار باشد داستان ما به زبان لوگو نوشته شود باید تا آخر داستان این روال حفظ شود و اگر هم بخواهیم وارد زبان معیار شویم باید تمهیدی برای آن ایجاد کنیم، مثلن فضای داستان تغییر کند یا یک راوی دیگر وارد متن شود. از سوی دیگر زبان معیار هم نمی‌تواند ناگهان لوگو شود، مثلن شما نمی‌توانید وسط زبان معیار «را» را بشکنید و به «رو» تبدیل کنید، حتی اگر بهانه‌ی شما برای این کار ایجاد فضای طنز باشد.

زبان داستان یک گونه‌ی کاربردی و سبکی‌ست؛ یعنی اگر کل ماهیت زبان را یک محور فرض کنیم، زبان معیار (یا زبان متعارف) دقیقن در مرکز محور قرار می‌گیرد، محوری که یک سمت آن زبان علمی و سمت دیگرش زبان ناب ادبی‌ست و دقیقن بین زبان متعارف و بین زبان ادبی ناب، زبان داستان و نمایش قرار دارد. معمولن زبان ادبی و زبان متعارف هرکدام برخوردی متفاوت با جهان دارند، علت اهمیت زبان متعارف این است که این زبان ابزار شناخت هستی‌ست، یعنی هستی را همان‌گونه که هست بیان می‌کند اما زبان ادبی به عنوان یک ماده‌ی خام به بازآفرینی هستی می‌پردازد، در اصل جهان دیگری در این زبان ساخته می‌شود که لزومن همان جهان بیرونی نیست. زبان متعارف و زبان ادبی در یک قالب حرکت نمی‌کنند، زبان متعارف تک‌نظامی‌ست، زیرا ناچار است که متعهد به جهان بیرون باشد اما زبان ادبی چندین نظام دارد و در درون ادبیات و خود نظام ادبی تعریف می‌شود و این تعریف با توجه به استایلی‌ست که نویسنده یا شاعر برای متنش در نظر می‌گیرد. با این مقدمه گارد خود را برای بررسی و نقد این داستان مشخص می‌کنم تا اشکالات متن برای نویسنده روشن شود. برای شروع بهتر است نیت مولف را مورد بررسی قرار دهیم. یعنی از لحاظ روان‌شناسی باید مشخص شود که چه عاملی باعث شده نویسنده چنین داستانی را بنویسد. آیا او مردی جاافتاده است که حس می‌کند مورد بی‌حرمتی قرار گرفته، حقش ضایع شده و باید با این گارد داستانش را بنویسد؟ با خواندن داستان متوجه می‌شویم که این مسأله گارد نویسنده نیست زیرا در پایان آن، حرف‌های بقال و خانمی که وارد بقالی شده و از عضو شدنش در گروه تشکر می‌کند نشان می‌دهد که راوی از این شیوه حمایت کرده، پس چه چیزی باعث خلق این داستان شده است؟ داستان باید برای خود داستان و «طرح واقعه» در داستان نوشته شود، ما از جهان بیرون پیشنهاد می‌گیریم و به‌نظر می‌رسد این واقعه برای نویسنده اتفاق افتاده است اما نویسنده با استفاده از زبانی که تعریف می‌کند چه جهان تازه‌ای باید بسازد؟ تمام نشانه‌هایی که در متن آمده به عنوان یک واقعه‌ی بیرونی برای مخاطب باورپذیر است ولی چرا این نوشته یک داستان خلاق محسوب نمی‌شود؟ زیرا آنچه که در متن آمده در جهان بیرون به‌طور عادی وجود دارد، پس چه پروسه‌ی بازسازی می‌توانست در ذهن نویسنده اتفاق بیفتد تا این متن را به صورت یک داستان جلوه دهد؟ این‌که ما چگونه می‌توانیم به یک داستان برسیم

مســـأله‌ی بســـیار مهمی‌ســـت که باید توجه ویژه‌ای به آن داشــت. جذابیت داســتان در این اســت که نویســنده خیلی راحت و طبیعی یک واقعه را شرح داده است اما این داستان چرا به مرحله‌ی پرداخت نرسـیده و نوشته نمی‌شود؟ چون نویسنده نمی‌داند که وقتی داستان نوشته می‌شود باید دوباره نوشـته شود. نویسنده داستان را بازنویسی نکرده تا آن را به سمت داستان‌تر شدن پیش ببرد. در پروسه‌ی نویسش، شما بار اول فقط می‌نویســـید، اما باید بدانید داســـتان واقعی در بازنویســی شـکل می‌گیرد و میکرو داستان‌هایی که لابه‌لای سطرها خوانده می‌شود بسیار اهمیت دارد. اما در این متن با میکرو داستان مواجه نمی‌شویم، البته نکات جالبی هم در داستان وجود دارد؛ مثلن داســـتـان بـا دیالوگ شروع می‌شود، هرچند کـه من فکر می‌کنم نیـازی بـه آوردن ایـن دیـالـوگ نبود و بعضـی از خصوصیات دیالوگ هم در آن رعایت نشـده است، اگر مـا بـا دیـالوگ طرفیم چرا یک خط تیره در ابتدای ســـطر نیســت و یا چرا متن در گیومه نیامده اســت؟ آیا بهتر نبود این دیـالوگ‌هـا را بـه صـــورت مونولوگ یـا بـا زبـان معیـار اجرا کنیم؟ بـه نظر من اگر در شــروع دیالوگی در کار نبود داسـتان طبیعی‌تر آغاز می‌شـد، زیرا دیالوگ‌ها کاملن تصـنعی بوده و هیچ کاراکتری ندارند؛ مثلن شـخصـی که در داسـتان سوال می‌کند مثل مجسمه‌ای بی‌حرکت و منفعل اســت، نویســـنده به هویت او اشــاره‌ای نمی‌کند و انفعال او ناشی از همین عدم وجود شخصیت در دیالوگ‌هاســت. زبان دیالوگ‌ها معیار اســت و این درســت نیست. دیالوگ باید با زبان لوگو بیان شود، زیرا گفت‌وگویی دوستانه در جریان است. این‌جا زبان لوگو نیست و نویسنده منطق زبانی را رعایت نمی‌کند، البته این نکته‌ی مثبتی‌ســـت که طرح داســـتان توســـط دیالوگ‌ها پیش می‌رود، اما ماجرا وقتی باورپذیر اســت که ما شــاهد دو لحن متفاوت در متن باشـیم و یا زبانی که انتخاب شده با شخصیت‌ها این‌همانی داشته باشد.



در پایان داســتان متوجه می‌شــویم که موتیف مقید آن گارد جالبی علیه تبعیض و انســان‌های خودروشــنفکرپندار دارد، افرادی کـه فکر می‌کننـد یـک بقـال یـا یـک خانم خانه‌دار نمی‌تواند کتاب بخواند، روشنفکر باشد یا به ادبیات داستانی علاقـه نشـــان دهد، اما می‌بینیم که آن دســـته از آدم‌ها هم برداشت خاص خود را دارند. داستان علیه تبعیض است اما در عین حال انگشت روی نسبیت می‌گذارد و در واقع به ما می‌گوید که آدم‌ها به تناســـب ســطلی که در دســت دارند از رودخانه آب برمی‌دارند و همه رفع تشـــنگی می‌کننـد، یکی بـیشـــتـر و یـکی کمتر. پس می‌بینیم کـه داســـتان می‌تواند علیه «حذف» هم باشـد. متن از نظر پیامی غنی‌ســـت اما ما در این نوشـــته داســـتان نمی‌بینیم زیرا با یک نوع متن ژورنالیستی رئال طرف هســـتیم. انگار یک نـفـر خـاطـره‌اش را تعریف می‌کنـد، البتـه یـک قـدم از خاطره‌نویســی جلوتر است چون متن با خاطره، نوعی رفتار دارد.

داستان از این‌جا شروع می‌شود:

(اصلن چطوری با این کانال آشنا شدی؟

راســـتش داشـــتم مطـالب کانالی رو می‌خوندم که به‌ناگاه دلینگ... پلینگ پیام کانال کالج داســتان آمد روی صــفحه‌ی کامپیوتر. گفتم ایول یه کانال داستانی دیگه، ماوس در دست به کانال پیوســتم (جُوْین شــدم) هفته‌ی نخســت بخشــی از وقتم رو صــرف داســتان و داســتانک‌های کانال می‌کردم و نقدها و نظرها رو مطالعه می‌فرمودم کنجکاوانه...).

نویسنده در این چند سطری که از دیالوگ استفاده کرده، هم از زبان معیار (کلمه‌ی «مطالب») استفاده می‌کند، هم از زبان لوگو (کانالی رو)، حتی گاهی آرکائیک (به‌ناگاه، پیوستم)! و در جایی زبان Slang هم می‌شود (ایول).

وقتی مولف در شروع از «رو» استفاده می‌کند یعنی متن باید با زبان لوگو ادامه پیدا کند اما با پرش‌های زبانی باعث شکسته شدن منطق زبانی می‌شود.

ویرایش پیشنهادی:

«راستش داشتم یه گروه تلگرامی رو می‌خوندم که پیام کالج داستان اومد».

به نظر من بهتر است در سطرهای اول اصلن از دیالوگ استفاده نکنید و با زبان معیار پیش بروید و البته شما باید منطق زبانی و زبان‌های مختلف را خوب بشناسید. کلماتی که در زبان آرکائیک کاربرد دارند نمی‌توان در زبان لوگو به کار برد و در زبان معیار هم نمی‌توان کلمات را به صورت شکسته یا مخفف استفاده کرد؛ مثلن نباید به جای «را»، «رو» بنویسیم یا نمی‌توان به جای «می‌خوانم»، «می‌خونم» نوشت. در جایی نوشته شده: «مطالعه می‌فرمودم»، کلمه‌ی «می‌فرمودم» از لحاظ زبانی با متن هم‌خوانی ندارد، ممکن است هدف نویسنده از آوردن این کلمه ایجاد فضای طنز باشد اما این خوب نیست که در شروع داستان، نویسنده گارد خود را رو کند. داستان می‌توانست در شروع، تمهیداتی ایجاد کند و بعد وارد فضای طنز شود، وقتی در ابتدای داستان کلمه‌ی «می‌فرمودم» را استفاده می‌کند طرح لو می‌رود.

ادامه داستان:

«چرا؟ با خود اندیشیدم که اشکالی حادث گردیده و مراحل ارسال را از نو انجام دادم و در عین ناباوری این بار ننشسته رفت».

از این سطر به بعد زبان شما کاملن معیار است و باز هم در همین زبان از کلمات آرکائیک مثل: «اندیشیدم» یا «حادث گردید» استفاده می‌کنید که با زبان معیار هم‌خوانی ندارد. درضمن باید بگویم که فعل «گشتن» با فعل «شدن» بسیار متفاوت است. ما زمانی اجازه داریم از فعل «گشتن» به جای «شدن» استفاده کنیم که معنای «گشتن» بدهد؛ مثلن اگر به‌جای «شب شد»، «روز شد» بگوییم: «روز گشت» یا «شب گشت» دچار اشتباه نشدیم زیرا شب و روز می‌گردند.

(پرسیدم: چرا؟ حذف

آخه... حذف.

بابا خیلی... حذف.

لاکتابا؛ یکی جواب من رو بده... حذف و محو.)

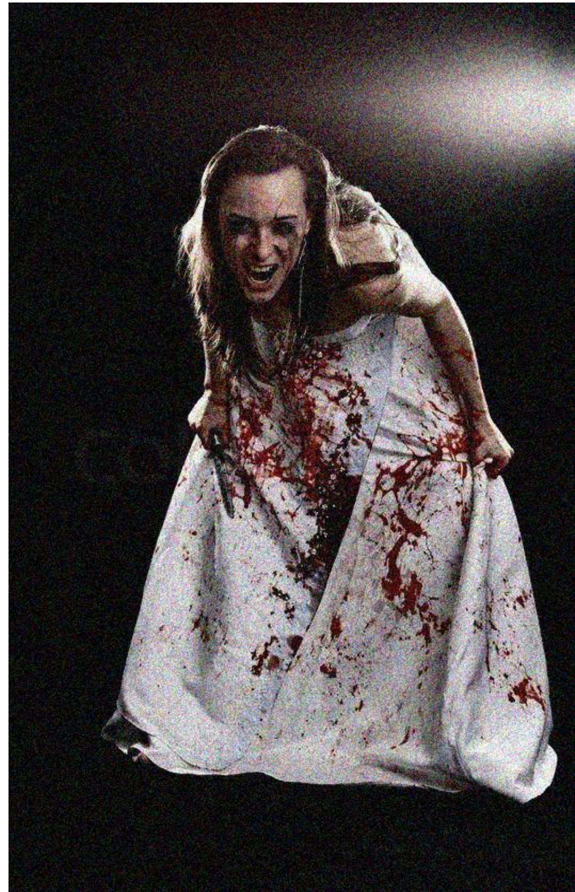
در این قسمت تقطیع سطرها درست نیست و بهتر است این سطرها پشت سر هم نوشته شوند، در ادامه تعبیرهایی مثل «مین» و «اد کردن» آمده که در نوع خود تعبیرهای جالبی هستند.

تا این‌جا ما با ترکیبی از زبان معیار، زبان لوگو و زبان آرکائیک روبه‌رو هستیم که نشان از عدم رعایت منطق زبانی‌ست. در ادامه‌ی داستان هم زبان کاملن معیار می‌شود، این یعنی با نویسنده‌ای بی‌دقت، بی‌حوصله و غیرحرفه‌ای مواجه‌ایم. داستان شما نمره‌ی نقد نمی‌گیرد زیرا اصول داستان‌نویسی در آن رعایت نشده است. شما مجاز نیستید که هر طور دل‌تان خواست بنویسید. شاعر یا نویسنده باید برای نوشته‌اش وقت بگذارد یا به عبارت دیگر برای آن مادری کند. البته نکته‌ای که از همه بیشتر آزاردهنده بود، عدم رعایت منطق زبانی‌ست، چیزی که شما در داستان‌تان اصلن به آن توجه نکرده‌اید. روند داستان طبیعی‌ست و نوع طنزی که در آن استفاده کرده‌اید طنز لحظه است اما در عین حال هیچ استفاده‌ای از زبان طنز لحظه نشده است. این‌که از یک ماجرای اتفاق افتاده در فضای مجازی داستان نوشته‌اید نکته‌ی مثبتی‌ست اما کافی نیست، یک نویسنده‌ی باهوش وقتی که در مورد یک اتفاق روزمره یا نومدرن می‌نویسد حتمن سمنتیک استراکچر یا فضای معنایی داستان را مد نظر قرار می‌دهد. ما در فضای این داستان فقط «ماوس» را می‌بینیم اما از کامپیوتر خبری نیست، مولف می‌توانست فضای داخل کامپیوتر و اتاق را هم بسازد. ما نمی‌دانیم شخصی که در داستان با راوی حرف می‌زند چه‌کسی و در چه موقعیتی‌ست، آیا در بقالی یا پشت کامپیوتر است؟ در واقع هیچ فضایی ساخته نمی‌شود و نویسنده فقط



خاطره‌نویسی می‌کند و علاوه بر فضا، زمان (زمان علمی و زمان متنی) هم ساخته نمی‌شود. مولف می‌توانست با اشاره‌هایی کوتاه به این مسأله هم بپردازد. آدرس دادن در داستان مهم است؛ آدرس گاهی سمنتیک و گاهی ابژکتیو یا عینی‌ست؛ موضوع داستان شما فضای مجازی و تلگرام است اما از ابژه‌ی مدرن استفاده نکرده‌اید. طنز شما سمنتیک خوبی دارد اما زبانی که استفاده می‌کنید مناسب فضای تلگرام نیست، واضح است که شما قصد دارید طناز بنویسید اما این طنز، زمانی داستانی می‌شود که زبان طنز شما با زبان فضایی که بیان می‌کنید این‌همانی داشته باشد. یک نویسنده نمی‌تواند مثل یک شاعر عمل کند، بین شعر و داستان فرق زیادی وجود دارد، همان‌طور که رمان و داستان کوتاه هم شبیه به هم نیستند و هر کدام از اصول خاصی پیروی می‌کند، نویسنده یا شاعر ناگزیر به رعایت این اصول و قواعد است وگرنه هیچ‌کس نوشته‌اش را جدی نخواهد گرفت. این داستان نسبت به داستان‌های قبلی شما پراکندگی کمتری دارد اما اگر می‌خواهید داستانی به روش «جریان سیال ذهن» بنویسید باید به فضاسازی و این‌همانی زبان با فضا توجه ویژه داشته باشید. شما در مرحله‌ی (writing) داستان را رها می‌کنید ولی همان‌طور که قبلن اشاره کردم یک نویسنده‌ی حرفه‌ای ابتدا کلمات را در متن می‌ریزد و در مرحله‌ی بازنویسی (Rewriting) به داستانش ساخت و منطق می‌دهد.

لیلی که مثل لولیتا نیست!



از وقتی ماجرای لیلی را فهمیده بودم علاقه‌ی مرموزی به او پیدا کرده بودم. مهراد، هم‌خانه‌ایم خیلی کمک کرده بود تا ترک کنم اما نشـــده بود. آن شـــب وقتی پرده را کنار زدم حســـابی تحت تأثیر مواد بودم. باورم نمی‌شـــد؛ پدر لیلی داشـت به او تجاوز می‌کرد. مهراد را صدا کرده بودم. مهراد گفته بود که توهم زدم و این فقط یک دعوای پدردختری است. من با دوربینم روی صحنه زوم کردم، لباس لیلی پاره شــده بود، نگاهم چند لحظه روی گردی سـینه‌های لیلی که از لباسـش بیرون افتاد، قفل شد. بعضی از زوایای اتاق لیلی از دریچه‌ی دوربینم پنهان می‌ماند. من بی‌اعتماد به خودم و مهراد از ماجرا فیلم گرفتم. از آن شـب شروع کردم به فیلم گرفتن از لیلی. هارد کامپیوترم پر شـــده بود از عکس‌ها و فیلم‌های لیلی. لیلی روی پله‌های اضـطراری در حال سیگار کشیدن، لیلی موقع درس خواندن، لیلی موقع لخت خوابیدن در تختش... یک شـب که لیلی داشــت توی لبتابش چیزی می‌دید، پدرش آمد و دلجویانه پشـت گردن لیلی را بوسید. لیلی که حســابی شــوکه شــده بود، پدرش را پس زد. افکار موذی‌ام باعث شـد تمام فیلم‌های لیلی با سرهنگ را میکس کنم. وقتی فیلم نهایی را به مهراد نشـــان دادم، بعد از چند ثانیه چشـــم‌هاش گرد شـد. روی یک صـحنه اسـتپ کرد. دوربین را گرفت جلوی صــورتم و گفت: بیژن تو راســت می‌گفتی: مرتیکه‌ی حرومزاده داره زیپش رو می‌کشــه پایین، نگاه کن... این مادرجنده رو خودم می‌کشم.

نمی‌توانســـتم دســـت به دوربین ببرم؛ تمام تنم را رعشـــه شهوت می‌گرفت اما بلافاصله از خودم متنفر می‌شدم.

همیشـــه می‌دانســـتم دخترک غم‌زده‌ای که روی پله‌های اضـطراری پشت آپارتمان می‌نشیند، سیگار می‌کشد و بازی بچه‌های هم‌ســنش را تماشـا می‌کند باید غم بزرگی داشــته باشد اما امشب نمی‌دانستم وقتی اتفاقی پرده را کنار می‌زنم تا طبق معمول اتاقش را دید بزنم با صحنه‌ی تجاوز پدرش به او مواجه می‌شـــوم. فکر کردم شـــاید تحت تأثیر مخدر، مغزم خوب کار نمی‌کند، پس مهراد، هم‌خانه‌ایم را صـــدا زدم. او هم بلافاصـــله دوربین را از روی میز کارم برداشــته بود و فیلم گرفتــه بود. مهراد گفتـه بود با همین فیلم یا آبرویش را می‌بریم یا دست از کارهایش برمی‌دارد. بالاخره دکمه‌ی پلی را فشـــار دادم. زدم جلو تا به چهره‌ی پدر لیلی رسـیدم، استپ کردم و رویش زوم کردم. پدر لیلی شباهت عجیبی به من داشـــت. انگار کله‌ی من را بریده باشـــند و گذاشــته باشـــند روی کله‌ی او! وحشـــت‌زده دوربین را از پنجره پرت کردم بیرون. مهراد خیلی کمـک کرده بود تا ترک کنم. خیلی هم ترک کرده بودم! اما هر ترک مثل این داســتان، آغاز یک پایان بود. هر چیزی که فکرش را بکنید امتحان کرده بودم. دیگر می‌خواســتم خودم را خلاص کنم؛ اصلن آن شب پنجره را باز کردم تا خودم را پرت کنم پایین که یک‌هو دیدم اندام پانزده‌ســاله‌ی لیلی زیر اندام زمخت پدرش دارد له می‌شـــود. وقتی مهراد، هم‌خانه‌ایم را صـــدا کردم، فکرش را هم نمی‌کردم یکی مثل او بخواهد از این آب گل‌آلود ماهی بگیرد. از صـحنه‌ی تجاوز فیلم گرفت تا

بتواند از سرهنگ اخاذی کند. نفهمیدم کِی فیلم را برای سرهنگ فرستاد. مهراد نمی‌دانست چه ماجرایی را شروع کرده بود. حتی فکرش را نمی‌کرد که شاید فیلم به دست سرهنگ نرسد و به جای سرهنگ پسر نوجوان او فیلم را باز کند. فقط یک روز توی صفحه‌ی حوادث روزنامه‌ای نوشتند پسری نوجوان با اسلحه‌ی قدیمی پدرش، تمام اعضای خانواده از جمله پدر، مادر و خواهر و سپس خودش را به ضرب گلوله کشت. علت این تیراندازی تاکنون مشخص نشده! من راوی دانای کل بی‌اعتمادی هستم و نمی‌خواهم این داستان را ادامه بدهم. دوست دارم به هزار شکل شخصیت‌هایم را شکنجه بدهم... شاید پایان این داستان، بدترین پایان نباشد. شاید تو خواننده‌ی بداندیش، تو هم‌دست جنایتکار هولناک‌تر تمامش کنی. البته گاهی هم آرزو می‌کنم کاش می‌شد از قاب این داستان بزنم بیرون... هرچند می‌دانم در واقعیت لعنتی هم بی‌عرضه‌تر از اینم که لیلی را نجات یا تسلی بدهم. امروز همه‌اش داشتم به این فکر می‌کردم در واقعیت وقتی لیلی از پوست و خون و احساس باشد، چقدر باید تنها باشد. هر شب یک داستان از لیلی توی ذهنم بود که انگار هزار تا پایان لعنتی داشت. لیلی را با لولیتا مقایسه می‌کردم اما لیلی که مثل لولیتا نیست. لیلی شبیه هیچ‌کس نبود و هیچ‌کس شبیه لیلی. مهراد فکر می‌کرد من عاشق لیلی شدم و بهم می‌گفت بیژن تو احمقی! عاشق دختری شده‌ای که پدرش به او تجاوز می‌کند! انگار وسط یکی از فیلم‌های پرکشمکش هیچکاکی گیر کرده باشم، همه چیز خیلی تراژیک بود و من باید از آخر فیلم جلوگیری می‌کردم. نقشه‌های مهراد عصبی‌ام می‌کرد. بدتر این بود که هر دقیقه نقشه‌اش را عوض می‌کرد. این اواخر هم مدام می‌گفت حداقل باید این پدرسگ را بتیغیم، آدمش می‌کنم!

باید زودتر از مهراد یک کاری می‌کردم. آپارتمان لیلی چسبیده بود به آپارتمان ما و درِ اتاق خواب من و لیلی از یک طرف باز می‌شد به پله‌های اضطراری پشت خانه. فاصله‌ی ما به این کوتاهی بود اما جرأت نداشتم با او روبه‌رو شوم. بالاخره یک‌بار که نشسته بود روی پله‌های اضطراری و سیگار می‌کشید، زدم بیرون. فکر می‌کردم شوکه بشود اما نشد. برگشت و آرام نگاهم کرد و تقریبن زیر لب گفت: همیشه می‌دونستم نگام می‌کنی، از همون اولش... این را گفت و رفت...

آن شب نتوانستم حتی از لای پرده هم که شده اتاق لیلی را دید بزنم. کلافه دور اتاق می‌چرخیدم. نیمه‌های شب صدای آمبولانس و سروصدا از آپارتمان کناری کنجکاوم کرد. لیلی را روی برانکارد می‌بردند. رگش را زده بود.

همان شب مادر لیلی نامه‌ی خودکشی او را پیدا می‌کند و می‌خواند. لیلی در نامه‌اش شرح داده بود که مورد آزار جنسی قرار گرفته. مادر لیلی هم خودش را با شلیک گلوله‌ی اسلحه‌ی قدیمی سرهنگ کشته بود. دکترها گفته بودند شاید بشود لیلی را نجات داد اما مادرش درجا تمام کرده.

فاطمه فلاح



نقد و بررسی

طرح داستان خطی‌ست، شخصیت‌پردازی و فضا و مکان ندارد. شبیه داستان‌های سکسی‌ست که مخاطب ایرانی از آن به شدت لذت می‌برد. علاوه بر آن، در همان پاراگراف‌های اول نثر داستان نیز ضعف دارد. داستان از فرمت خاطره‌نویسی پیروی می‌کند.

البته نویسنده تلاش کرده با استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری مخاطب را جذب فضای داستان کند، غافل از این‌که تکنیک به شکلی آشکار از بدنه داستان بیرون زده، زیرا طرح داستان از اول پشتوانه‌ی فکری مستقلی ندارد. داستان شروع خوبی ندارد و باید از جایی شروع می‌شد که راوی فیلمی را برای هم‌خانه‌اش (بیژن) به نمایش می‌گذارد تا او باورش شود که دختری توسط پدرش مورد تجاوز جنسی قرار گرفته است. بعد شروع به پلن‌پردازی برای اخاذی از پدر دختر کند.

در این‌جا بهتر است جنسیت راوی مشخص نباشد و داستان به‌صورت اندروژنیک روایت شود زیرا مخاطب را به این فکر سوق می‌دهد که «نکند آن‌ها همجنس‌گرا باشند» که این توهم نتیجه‌ی ضربه‌ای‌ست که راوی در کودکی از پدرش خورده و در واقع مورد تجاوز جنسی پدرش قرار گرفته و به همین دلیل پدر را در کودکی به قتل رسانده است و حالا این توهم را وارد داستان لیلی کرده است. در نتیجه با چنین طرح و عملکرد غیر جنسی شخصیت‌ها، داستان از فرمت سکسی خود خارج شده و با یک بار خواندن تمام نمی‌شود.

نویسنده در پاره‌ی اول داستان همه چیز را لو می‌دهد. «از وقتی که ماجرای لیلی...»: این قسمت بهتر است در اواخر یا در نیمه‌ی پایانی داستان گنجانده شود. یک نویسنده‌ی خلاق در بدنه‌ی داستان گره‌افکنی می‌کند؛ به عبارتی داستان را دچار بغرنج می‌کند و بعد در پایان گره‌گشایی کرده و مخاطب تیزهوش را به تاویل خودویژه می‌رساند، اما این داستان به صورت کلاسیک اجرا شده است. راوی می‌توانست به روایت حالت روان‌شناختی بدهد؛ مثلن شاخه‌ای از داستان را بگیرد و به کودکی خودش پیوند بزند و مونولوگی برقرار کند بین ماجرای خود و داستان لیلی. انگار که پدر لیلی پدر خود اوست که دارد دشنام می‌دهد. در واقع این داستان ادبیات پورن است، یعنی آن‌چه که فاش و بسته است، اما ادبیات یعنی آن‌چه که بتواند در ذهن خواننده ایجاد ابعاد کند تا مثل بمب خوشه‌ای منفجر شده و هزار جهت برود.

مثلن نویسنده می‌تواند در ادامه داستان طرحی را دنبال کند که راوی آلبومی را ورق می‌زند، بعد می‌رسد به عکس‌های فیلمی که برای هم خانه‌اش به نمایش می‌گذارد که به این ترتیب خواننده باهوش متوجه این موضوع می‌شود که فیلم میکس شده‌ی زندگی خود راوی و جریان داستان است که در ادامه‌ی این طرح به راحتی به داستان خاصیت جنایی می‌دهد و از سوی دیگر، هم‌خانه با آگاهی از عشقی که راوی به لیلی دارد، دارای یک حس دوگانه عشق و حسادت نسبت به این موضوع می‌شود. با این توضیحات می‌توان پلن‌های متنوعی را در این داستان به اجرا گذاشت.

داستان کاملن ژورنالیستی‌ست آن هم از نوع مبتذل. یک داستان‌نویس باید تفکر داستانی داشته باشد و حوزه روان‌شناسی خود را فعال کند.

اما این داستان در متن شروع نمی‌شود، نویسنده فقط اطلاعاتی را در متن انباشته می‌کند که یک چیز کلی را تعریف کرده باشد و هیچ تحلیلی روی متن ندارد. باید فضای داستان را طوری ساخت و گره‌افکنی کرد که خواننده مدام دچار شک و تردید شود و به گوشه‌های مختلف داستان سرک بکشد و در نهایت گره‌گشایی کند. روایت را باید ناتمام گذاشت، طوری که در ذهن خواننده تمام شود، یعنی می‌توان داستانی نوشت که چندتاویلی باشد و از ساختار متن باز تبعیت کند. داستان باید به شخصیت‌هایش زندگی بدهد. ما در داستان تصویر متحرک داریم نه عکس. باید در داستان حرکت داشت چون داستان برشی از واقعه است.

ســـبز



پروژکتورِ لبه‌ی پشت‌بام، زورش به سیاهی سیال و لزجی که به همه چیز چسبیده بود، نمی‌رسید. سکته داشت و روی اعصاب همه رفته بود. نور مهتابی‌های سالن هم اگر از لابه‌لای انبوهِ جمعیتی که پشت میزها وول می‌خوردند، جان سالم در می‌کرد، تا نزدیکی پله‌های حیاط بیشتر نمی‌رسید، جایی که صف تازه آغاز می‌شد و تا انتهای حیاط کش می‌آمد.

پروژکتور گوز گوزی کرد و زیر روشنایی کم‌جانی که ول داد، چشمم افتاد به او. درست کنار من، بیرون از صف، گوشه‌ی چادرش را به دندان گرفته بود و زیر لب چیزهایی می‌گفت که شنیده نمی‌شد. صدایش، امواج صوتی ضعیفی که اگر هم می‌توانست مولکول‌های سنگین هوا را مرتعش کند، باز هم در همهمه‌ی مردهایی که جای‌جای صف در گروه‌های سه‌چهار نفره گرد شده و گرم بحث بودند، گم می‌شد و به گوش نمی‌رسید. تکانی به قامت خمیده‌اش داد و چند قدمی به سختی برداشت. نگاهم از پاهای لرزانش بالا آمد و از روی شانه‌های افتاده‌اش سُر خورد تا سربازی که جلوی در ورودی پست می‌داد. با کلاه خودش را باد می‌زد و نفسش را پوف می‌کرد. بچه‌ها دور و برش می‌پلکیدند و چشم دوخته بودند به کلاشینکفی که روی دوشش تلو تلو می‌خورد. یکی‌شان که زر زر می‌کرد و سروصدایی راه انداخته بود، آمد تا صف و پای مادرش را چسبید. چادرش را می‌کشید و تفنگ تفنگ می‌کرد و سرباز را نشان می‌داد. پدرش خم شد و انگشت تهدید را جلوی صورت پسرک تکان تکان داد.

– ساکت باش! اینا پلیسن! می‌دونی که؟ کسایی که شلوغ‌کاری می‌کنن، سر صدا را می‌ندازن، دسبند می‌زنن می‌برن زندان. فمیدی؟ ساکت باش.

سرباز دیگری در امتداد نستعلیق کم‌رنگ دیوار می‌رفت و می‌آمد. «سرررباااززااانننن حَحَح َ...».

از نفر جلویی که یک تنه آسمان حیاط را کدر کرده بود، سیگاری گرفتم. حرارت فندکش گرفت به صورتم سوخت. می‌سوخت نوک انگشتانم، لاله‌ی گوشم. چشم‌هایم گر گرفته بود. گذاشتم دود در ریه‌هایم جولان بدهد. پروژکتور پِت‌پِتی کرد و روشن شد. از همه جای صف دود سیگار بالا می‌رفت و می‌ریخت به حجم مه‌گونه‌ای که آسمان حیاط را پوشانده بود. خفاش‌ها دیوانه‌وار این‌ور و آن‌ور می‌رفتند و گاهی ارتفاع‌شان آن‌قدر کم می‌شد که جیغ زن‌ها را بلند می‌کردند. از دل سیاهی بیرون می‌زدند و خطی از دود را به دنبال خود می‌کشیدند. چادرش را زیر بغل جمع کرد، عصا جلو گذاشت و چند قدم دیگر برداشت. انگار که او را ندیده باشند، بی‌خیال از کنارش رد می‌شدند. کسی هم دلش نمی‌خواست برای کمک به او، جایش را در صف از دست بدهد. گهگاه نگاهی می‌انداختند تا ببینند با آن پاهای کم‌رمقش چقدر توانسته جلو برود. نگاهم می‌کردند، از کنار رد می‌شدند و انگار نه انگار. خودم را روی زمین می‌کشیدم. خون از سر و صورتم می‌ریخت روی موزاییک‌های لجن‌گرفته‌ی دستشویی. شلوار و شورتم را پیدا نمی‌کردم. فریاد در گلویم خشک شده بود و بالا نمی‌آمد. سیگارم را خاموش کردم و از صف بیرون زدم.

ـ مادرجان...! اجازه بده کمکت کنم. منم جای پسرت.

– خیر ببینی پسرم. پاهام دیگه جون نداره. بچه‌هام قرار بود امروز بیان پیشم، نمی‌دونم چرا نیومدن! فک می‌کردم شب بیام خلوت‌تر باشه. چقد شلوغه این‌جا.

با یک دســت، دســتش را گرفتم و دیگری را گذاشــتم زیر بازویش. کوتاه قدم برمی‌داشت و پاهایش را انگار که غل و زنجیر کرده باشــند، روی زمین می‌کشــید. می‌کشیدم. پابند، پوســتم را پاره کرده بود و چرک از زخم‌هایش بیرون می‌زد و خشک می‌شد. انگشت‌های پایم خورد شده بودند و با هر قدم انگار دوباره چکش خورده باشند، تیر می‌کشیدند. فریاد در گلویم خشک شده بود و بالا نمی‌آمد. سرباز حالا نشسته بود زیرِ نستعلیقِ رنگ و رو رفته و تکیه داده بود به دیوار و با ضامن تفنگش بازی بازی می‌کرد. «سربازان حققیییققیییی اننننن ...».

در تاریکی از پله‌ها بالا رفتیم. تمام حواســم پی این بود که پایم نرود روی چادرش. زن درشت هیکل جلوی در، اجازه داد بدون صـف برویم داخل. سالن شلوغ بود و گرم. زن‌ها با کاغذهای تبلیغاتی خودشــان را باد می‌زدند و نای حرف زدن نداشــتند. نشــاندمش روی نیمکت کلاس و برگه‌ها و خودکار را برایش آوردم. خودم هم نشــســتم روی نیمکت کناری که رو به پنجره بود.

سنگینی نگاهش را روی صورتم احساس کردم.

ـ بله مادرجان!؟

– پسـرم واسـه خودتو که نوشـتی، واسه منم بنویس. سواد ندارم من.

برگه‌ها را از دســتش گرفتم و روی نیمکت کمی نزدیکش رفتم.

ـ خب مادرجان...! به کی می‌خوای رأی بدی؟

انگـار که میخی زده باشــند کف پایش یا برق ولتاژ بالایی یکهو تمـام تنش را زیر و رو کرده بـاشــد، به خود آمد و چشـم‌هایش باز شد. چشم‌هایم از حدقه بیرون زده بودند و خون ازشـان بیرون می‌زد. فریاد در گلویم خشـک شده بود و بالا نمی‌آمد.

ـ چیز ... چیز ... آقای رئیسی پسرم.

از پنجره بیرون را نگاه کردم. نســیمی کوچک، از جایی که معلوم نبود کجاسـت، بلند شـد و گرد و خاک زمین را بلند کرد و جلو آمد. از روی صــف و لابه‌لای آدم‌ها گذشــت و زد به صورتم. زد. می‌زد به صورتم. بوی گند عرق و سیگار می‌داد. پروژکتور زورهای آخرش را می‌زد. حیاط شــلوغ‌تر شده بود و صف طولانی‌تر. هرجای حیاط که تاریک‌تر بود، می‌شــد چندتایی از آن‌ها را دید که زل زده بودند به من. با همان لباس‌ها، همان قیافه‌ها. پشــتم سـوخت. می‌ســوخت. پـاره پـاره شــده بود. صــدایش هنوز در گوشــم می‌زد: شـق...شـق...شق... . سرباز جلوی در جوری ایستاده بود که لوله‌ی تفنگش سمت من بود؛ صاف می‌رسید وسط پیشانی من. بـاتومش را از کمر بـاز کرده بود و می‌کوبیـد بـه ران پایش. کوبید. می‌کوبید.

می‌کوبید توی پاهایم تا بیفتم، توی دهانم تا لال شوم، توی ســرم، توی ســرم، توی ســرم، تا بیهوش دســت و پایم را بگیرند و پرتم کنند توی ماشین و ببرندم جایی وسط بیابان، درون ســوله‌ای که زیر آفتاب همیشــگی‌ای می‌ســوخت. می‌سـوختیم. خون روی صورت‌هامان سیاه شده بود. چپیده بودیم در هم و فرو رفتـه بودیم لای هم‌دیگر. هرکس کـه تکانی می‌خورد، بوی عفونت و شــاش بالا می‌زد. توده‌ای قهوه‌ای رنـگ و بزرگ، از دل تاریکی بیرون زد و ســینه‌ی دود را شــکافت و آمد. آمد نشــســت روی دیوار، روی نستعلیق کهنه، روی کلمه انقلاب.

«سربازان حقیقی اننقققلاااب شمااا هسستیییددد، اننقلاببب چشـشمم انننتتظااارر شمممااسست». بال‌بال می‌زدند و از ســرکول هم‌دیگر بالا می‌رفتند. از دندان‌های نیش‌شــان خون می‌چکید.

پیرزن صدایم می‌کرد:

– پســرم...! بیا بریم دیگه. حالت خوب نیس، رنگت پریده، می‌لرزی. بیا بریم الان بچه‌هام میان پشت در می‌مونم.

دســتم را گرفـت و از پلـه‌ها برد پایین. پروژکتور خاموشِ خاموش شد. می‌لرزیدم. نمی‌توانستم راه بروم.

چشم‌هایم سیاهی می‌رفت. افتادم. افتادم زمین.

روی برگه‌های رأی نوشته بودم «حسن روحانی».

امیر شمس

نقد و بررسی

داستان شما نثر و توصیفات بسیار خوبی دارد و در انتخاب کلمات دقت کرده‌اید. در این داستان، چند اتفاق جالب رخ می‌دهد. شما موضوع داستان را صریح بیان و آن را به مخاطب دیکته نمی‌کنید، آن را نشان می‌دهید که این ویژگی، داستان شما را جذاب می‌کند. البته در پایان‌بندی داستان بسیار ضعیف عمل کرده‌اید و مانند آگهی تبلیغاتی آن را به اتمام می‌رسانید. فضاسازیِ داستان بسیار عالی انجام شده، اما یک‌سری مسائل و مشکلات اساسی در داستان وجود دارد که باید آن‌ها را رفع کنید.

«نور مهتابی‌های سالن هم اگر از لابه‌لای انبوهِ جمعیتی که پشت میزها وول می‌خوردند، جان سالم در می‌کرد، تا نزدیکی پله‌های حیاط بیشتر نمی‌رسید»

در این قسمت، چند فضای مختلف ساخته می‌شود، خاطرات درگیری‌های اتفاقات سال هشتاد و هشت که در آن تجمع‌ها، حکومت شخصیت اصلی داستان را دستگیر، شکنجه و زخمی می‌کند. نویسنده این تداعی را به اتفاقات انتخابات و رأی‌گیری امسال وصل کرده و فضای جالبی را به تصویر می‌کشد. شخصیت دیگر پیرزن است. که در این فضا حضور دارد. اما معلوم نیست چه کسی‌ست. ما می‌دانیم که قصد دارد رأی بدهد، این رای دادن ممکن است به دلیل تحت تاثیر قرار گرفتن از جانب مدیا باشد و یا ممکن است پیرزن از خانواده شهدا باشد. تصمیم دارد به رئیسی رأی بدهد، او سواد ندارد و شخصیت اصلی داستان قرار است به‌جای او برگه‌ی رای را پر کند که مثلن به‌جای او می‌نویسد روحانی. این دو تقابلِ سال هشتاد و هشت و روز رأی‌گیری انتخابات امسال خوب است و درواقع، بیانگر فصاحت انتخاب بین رئیسی و روحانی‌ست. آدرس‌هایی که در داستان می‌دهید بسیار عالی‌ست و این برخورد مجازی (این‌که شعار نمی‌دهید و حرف می‌زنید) با داستان زیباست. به جز آن جمله‌ی آخر که در پایان داستان آورده شده، که به‌جای آن می‌توانستید بنویسید «ننوشتم رئیسی» ولی این‌که بیان می‌کنید، به‌جای رئیسی نوشته‌اید روحانی به همان معناست که رئیسی را انتخاب کرده‌اید؛ در این قسمت باهوش عمل نکرده و داستان را شعاری به پایان رسانده‌اید. در این فضایی که ساخته‌اید، پروژکتور نقش اساسی ایفا می‌کند و نور کم‌سوی آن برای شخصیت اصلی، فضای درگیری و دستگیری او در حوادث هشتاد و هشت را تداعی می‌کند که در آن سال زیر پروژکتور از او اقرار می‌گرفتند. پروژکتوری که آن‌جاست و پت‌پت می‌کند، در اصل همان نور است که به مثابه نیروگاه یک حکومت در نظر گرفته شده و این بیانگر نیروگاهی‌ست که پروژکتورش به پت‌پت افتاده و در حال نابودی‌ست. ولی در قسمت‌هایی از داستان برای توصیف آن می‌توانستید مستقیم‌تر عمل کنید و آن‌را واضح‌تر بیان کنید.

(پروژکتور گوز گوزی کرد و زیر روشنایی کم‌جانی که ول داد)

شما قصد دارید حماسی بنویسید و فضای اعتراض و روشنگری را به تصویر بکشید، اما باید توجه داشته باشید که در این فضا از زبان کثیف استفاده نمی‌شود، هر چقدر هم که نویسنده عصبانی باشد، برای به تصویر کشیدن عصبانیت خود باید از زبانی استفاده کند که با فضای ساخته شده در داستان هم‌خوانی داشته باشد.

(نور مهتابی‌های سالن هم اگر از لابه‌لای انبوهِ جمعیتی که پشت میزها وول می‌خوردند، جان سالم در می‌کرد، تا نزدیکی پله‌های حیاط بیشتر نمی‌رسید)

در این قسمت، نور مهتابی نمی‌تواند مجاز یا استعاره باشد از مهتاب‌گونه‌هایی که سال هشتاد و هشت دستگیر، شکنجه و اعدام شدند، در



نهایت هم نتوانسته‌اید عنوان کنید که عبارت (جان سالم در کردن) را برای آن آورده‌اید.

باید این تعبیر را بهتر بیان کرده و از استعاره‌ی بهتری استفاده می‌کردید. اگر منظور شما نور مهتابی‌ست پس فعل «جان سالم در کردن» برای آن اشتباه است و بهتر است از تعبیر دیگری استفاده شود. ولی اگر نور مهتابی تعبیری کنایی و استعاری از مهتاب‌صورتان است که سال هشتاد و هشت دستگیر شدند پس فعل «جان سالم در می‌کرد» برایش مناسب است که این تأویل در داستان ساخته نمی‌شود و پرداخت کافی برای آن صورت نمی‌گیرد.

(پروژکتور گوز گوزی کرد و زیر روشنایی کم‌جانی که ول داد)

در این قسمت، برای عبارت «گوز گوز» فعل «ول داد» مناسب است، اما در این فضا استفاده از این زبان نادرست است.

(نگاهم از پاهای لرزانش بالا آمد و از روی شانه‌های افتاده‌اش سُر خورد تا سربازی که جلوی در ورودی پست می‌داد. با کلاه خودش را باد می‌زد و نفسش را پوف می‌کرد)

این قسمت بهتر است این‌طور بیان شود:

«نگاهم از پاهای لرزانش بالا آمد و از روی شانه‌های افتاده‌اش سُر خورد تا سربازی که جلوی در ورودی پست می‌داد و با کلاه خودش را باد می‌زد.» بعد از پست می‌داد باید حرف «و» قرار بگیرد. جمله‌ی «نفسش را پوف می‌کرد» اضافه و بهتر است حذف شود. نباید بیهوده جمله را ادامه بدهیم و توصیفات اضافه در آن بگنجانیم.

در ادامه‌ی داستان، در سطر «به کلاشینکفی که روی دوشش تلو تلو می‌خورد» پیشنهاد می‌دهم بجای واژه‌ی «دوش» واژه‌ی «شانه» را استفاده کنید.

(سرباز دیگری در امتداد نستعلیق کم رنگ دیوار می‌رفت و می‌آمد)

نویسنده از شعاری می‌گوید که حکومت روی دیوار نوشته و حالا کم‌رنگ شده است. نشانه‌هایی که در داستان استفاده شده‌اند، بسیار تیزهوشانه انتخاب شده است. در قسمتی از داستان بیان می‌کنید: (سیگاری گرفتم. حرارت فندکش گرفت به صورتم) باید به‌جای فعل «گرفت» از فعل «خورد» استفاده کنید، زیرا این فعل برای این جمله به کار نمی‌رود و ضعف تالیف دارد.

وقتی شخصیت بچه را در داستان وارد می‌کنید، مخاطب متوجه نمی‌شود که او چه نقشی در داستان دارد و برای چه آمده است. تصمیم دارید حضور بچه را بیهوده جلوه دهید، ولی ناموفق عمل کرده‌اید، به نوعی باید فضای سیاهی لشکری را به تصویر می‌کشیدید و فقط حضور آن بچه را عمده نمی‌کردید و پرداخت بیشتری در ایجاد این فضا انجام می‌دادید. در شخصیت پردازیِ زنِ داستان موفق عمل کرده‌اید، زنی که مدام در داستان ظهور می‌کند و هر زمانی هم که وارد می‌شود، درست و صحیح به بازی داستان اضافه می‌شود. عبارت «سربازان حقیقی‌اند» را به عنوان ترجیع در قسمت‌های مختلف، سه بار تکرار می‌کنید، اما خوب جا نیفتاده است. ترجیعی که از پروژکتور می‌آورید خوب و به‌موقع و به‌جا استفاده شده است.

در قسمتی می‌گویید: (چشم‌هایم از حدقه بیرون زده بودند و خون ازشان بیرون می‌زد) استفاده از دو فعل بیرون زده بود و بیرون می‌زد در دو جمله، پشت سرهم نادرست است، می‌توانید آن را حذف به قرینه لفظی یا فعل دوم را عوض کنید.

(ـ چیز ... چیز ... آقای رئیسی پسرم)

در این قسمت شکِ شخصیت پیرزن را به انتخاب آقای رئیسی با واژه‌های «چیز چیز» نشان می‌دهید، یعنی آن شخصیت می‌خواهد آقای رئیسی را به یاد آورد و به او گفته شده که باید به چه کسی رأی دهد و در این تصمیم هیچ نقشی نداشته است. شخصیت پیرزن در این داستان مجرم نیست اما راوی یا همان قهرمان داستان مجرم است چون در سال هشتاد و هشت دستگیر و شکنجه شده ولی با قطعیت می‌گوید «روحانی» و تردیدی هم ندارد، این بلاهتی که پشت این قطعیت است، موضوع داستان را خراب می‌کند.

(بال‌بال می‌زدند و از سرکول هم‌دیگر بالا می‌رفتند)

در این قسمت واژه‌ی سرکول غلط است و باید «سروکول» نوشته شود. توصیفات شما مخاطب را اذیت نمی‌کند و فضای سینمایی خوبی در داستان شما ساخته می‌شود. شما می‌توانید داستان را به اکران دربیاورید و با آن برخوردی شعاری نداشته باشید، تنها اتفاق شعاری که در داستان رخ می‌دهد، انتخاب روحانی به‌جای رئیسی‌ست، آن هم بی هیچ شکی و با قطعیت کامل. شما تحت تاثیر جریانی هستید که عنوان می‌کند آدم‌های خوب به روحانی رأی می‌دهند، اما وقتی قصد دارید داستان جهانی بنویسید، باید در نظر بگیرید که داستان در تمام زمان‌هایی که خوانده می‌شود جذابیت داشته باشد و وقتی در گذر زمان دیدتان تغییر کرد از نوشتن داستان‌تان پشیمان نشوید، پس توصیه می‌کنم داستان‌تان را بدل به تریبون سیاست نکنید و شعاری ننویسید. همیشه این فرض را در نظر بگیرید که اثرتان را به جهان ارائه می‌دهید، پس برخورد خود را با داستان بر این اساس تنظیم کنید. به عبارتی هوش‌چرخانی در داستان بسیار حائز اهمیت است، در نتیجه بهتر است آن را در نظر بگیرید. توصیفات و نثر شما سرراست بود با این‌که اشکالاتی وجود داشت ولی با سخت‌گیری زیاد آن‌ها را بیان کردم. این داستان برای بهتر شدن جای کار دارد، قسمت‌هایی در داستان که فلش‌بک زده می‌شود و به شکنجه‌های سال هشتاد و هشت می‌روید و آن را ناملموس می‌گویید بسیار زیباست، اما می‌توانید باز هم آن را ناملموس‌تر بیان کنید، یعنی باید به نوعی این قند (روایت سال هشتاد و هشت) را در آب روایت اکنون (انتخابات امسال) حل کنید و میزان آب و قند را جوری در نظر بگیرید که کاملن در هم حل شوند. در این داستان شما موفق بوده‌اید اما در برخی قسمت‌ها خرده خاک‌های قند دیده می‌شود و در بخش‌هایی سال هشتاد و هشت بیرون می‌زند. شما می‌توانید به تخیل خود سمت و سوهای زیباتری بدهید، اما در کل، داستان جالب و خوبی بود و تقابل زیبایی بین عناصر آن شکل گرفته بود.



کافه هیومن



کافه‌های زیادی رو گشته بودم، ولی تا حالا گذرم به این‌جا نیفتاده بود. احتمال می‌دادم از کافه‌موز بهتر باشه و یا حتی اون دخمه‌ی مگس‌خوری! با این‌که حرف‌های ضد و نقیضی در موردش می‌زدند، امتحانش ضرر نداشت.

رفتم داخل و در نگاه اول گیج و حیران شدم. داخل کافه، شبیه هیچ‌کدوم از کافه‌هایی که رفته بودم، نبود. میزها، با فاصله‌های خیلی زیاد از هم چیده شده بودند و هیچ دو تا میزی شبیه هم نبود. بعضی تجملی و درخشان، بعضی رنگارنگ و پر سروصدا و بعضی ساکت و تاریک. مشغول تماشا بودم که گارسونی به سمتم اومد: از این طرف قربان، میز شما اون‌جاست.

میز ساده‌ای در مقابلم بود. گارسون رفت و من با حیرت روی تک‌صندلی شکسته و داغون نشستم. نمی‌تونستم راحت تکیه بدم و هرطور می‌نشستم، اذیت می‌شدم. سرگرم سروکله زدن با صندلی بودم که متوجه شدم اطرافم تاریک و تاریک‌تر شد تا این‌که حتی دست‌های خودم رو هم نمی‌دیدم. فقط نور کم‌سویی از میزهای همسایه به چشمم می‌خورد. شاید اشتباهی شده بود. مدتی همون‌طور منتظر نشستم تا وقتی گارسون بیاد بهش اعتراض کنم، ولی خبری نشد. کسی هم اطرافم نبود که باهاش حرف بزنم. بدنم درد گرفته بود و دیگه نمی‌تونستم اون صندلی رو تحمل کنم. پاشدم و با صدای نسبتا بلند گفتم: ببخشید، می‌شه یه لحظه تشریف بیارین. کمی بعد گارسون اومد سراغم.

– فکر می‌کنم فراموش کردید بهم منو و سرویس بدید، این‌جا خیلی تاریک و سوت و کوره و این صندلی هم به شدت اذیتم می‌کنه. می‌شه میز منو عوض کنید؟

– ما این‌جا منو نداریم قربان، میز شما هم باید این‌طوری باشه.

ـ یعنی چی منو نداریم؟ چرا میز من باید این‌طوری باشه؟

– ما برای هر مشتری، میز خاص اونو می‌چینیم، اینم میز شماست.

ـ مگه من چه فرقی با بقیه دارم؟

ـ در این مورد صاحب کافه تصمیم می‌گیره. امکانش هست میز شما تغییر داده بشه یا به همین شکل باقی بمونه.

ـ من می‌تونم با صاحب کافه صحبت کنم؟

– خیر قربان! ایشون فقط دستور می‌دن، با کسی صحبت نمی‌کنن.

– جالبه، چه کافه‌ی مشتری‌مداری! ولی خب مجبور که نیستم این‌جا رو تحمل کنم. من می‌رم.

ـ نیازی به ترک کردن شما نیست قربان، ما خودمون بعد از مدت مشخصی، مشتری رو بیرون می‌کنیم.

ـ ولی من می‌خوام همین الان برم!

پیش چشم‌های مبهوت گارسون و بقیه‌ی مشتری‌ها، زدم بیرون!

خیابون پر از کافه‌های شلوغ و روشن بود. سرمو بلند کردم و نگاهی دوباره به تابلوی روی در انداختم، اسم این کافه باید یادم می‌موند!

لیلا بالازاده

نقد و بررسی

طرح داستان شما خوب است، ولی از پس اجرای آن برنیامده‌اید. نام داستان (کافه هیومن) مناسب است و فضایی را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. شما کافه را به‌مثابه‌ی یک جهان کوچک در نظر گرفته‌اید که در آن صاحب کافه همانند خدا توانایی اخراج، ورود و تعیین سرنوشت را دارد، طوری‌که هر زمان که بخواهد آن‌ها را بیرون و برای آن‌ها صندلی مشخص می‌کند. نام «کافه انسان‌ها» کنایه‌ای‌ست به این رویکرد. اما داستان در بخش اجرایی دچار مشکل است و به‌راحتی می‌تواند با زبان معیار نوشته شود.

(کافه‌های زیادی رو گشته بودم، ولی تا حالا گذرم به این‌جا نیفتاده بود) این سطر حشو است و در پیشبرد داستان به مخاطب کمکی نمی‌کند و باید حذف شود. (احتمال می‌دادم از کافه‌موز بهتر باشه و یا حتی اون دخمه‌ی مگس‌خوری!) شما باید از تمام عناصر و نشانه‌هایی که در داستان نام می‌برید، کار بکشید و در طول داستان از آن‌ها استفاده کنید. بیان کافه موز به مخاطب خط می‌دهد و این نشانه او را به سمت افکار سکچوال می‌برد، در نتیجه از مسیر اصلی داستان منحرف شده و تمرکز روی مسأله‌ی اصلی از بین می‌رود، زیرا در ادامه‌ی داستان صحبتی از کافه‌موز نمی‌شود و از آن در روند داستان کاری کشیده نمی‌شود و یا بیان کافه‌ی مگس‌خوری، داستان را از چیزهای شیک انبار کردن و عجیب جلوه دادن آن است. داستان به‌قدر کافی عجیب است، این نشانه‌ها فقط خواننده را از مسیر اصلی منحرف می‌کند.

(با این‌که حرف‌های ضد و نقیضی در موردش می‌زدند، امتحانش ضرر نداشت. رفتم داخل و در نگاه اول گیج و حیران شدم) تمامی سطرها از ابتدا تا به این‌جا حشو است و باید حذف شود و از این‌جا به بعد است که داستان شکل گرفته و ساخته می‌شود.

(داخل کافه، شبیه هیچ‌کدوم از کافه‌هایی که رفته بودم، نبود) شما می‌توانستید با بیانی متفاوت این بخش را بنویسید؛ مثلن: «کافه شبیه هیچ‌کدام از کافه‌هایی که رفته بودم نبود» یا «این‌جا دیگر شبیه هیچ‌کدام از کافه‌هایی که رفته بودم نبود». دقت کنید با حذف واژه‌ی «داخل» بیان چگونه عوض شده و معنا چگونه تغییر می‌کند.

نویسنده باید در زبان خسیس باشد و زمانی که از یک نشانه استفاده می‌کند در طول داستان از آن کار بکشد. در داستان شما، زبان معیار و لوگو درهم آمیخته و برخی از واژه‌ها شکسته بیان می‌شود. فکر و ایده‌ی داستان جالب است، اما حیف است که با اجرای نادرست از آن کار کشیده نمی‌شود.

(این‌جا دیگر شبیه هیچ‌کدام از کافه‌هایی که رفته بودم نبود) این سطر در ذهن مخاطب ایجاد سوال می‌کند «این‌جا» یعنی کجا؟ آیا منظور، زمین یا زندگی است؟ مثل آدمی که تازه متولد می‌شود و جهان اطراف خود را نمی‌شناسد. این سطر یک تمهید و برش است که ناگهان مخاطب را وارد دنیای داستان می‌کند.

(میزها، با فاصله‌های خیلی زیاد از هم چیده شده بودند) در این‌جا بیان «خیلی زیاد» در این‌جا مفهومی ندارد و بهتر بود این‌طور بیان شود: «میزها با فاصله از هم چیده شده بودند»، «و هیچ دو تا میزی شبیه هم نبود» بیان «تا» ضرورتی ندارد. «و هیچ دو میزی شبیه هم نبود»: توجه کنید که با همین حذف کوچک، زبان چگونه تغییر کرده و روان و صاف می‌شود. نویسنده باید با زبان بازی کند و با آن دوست شود.

(بعضی تجملی و درخشان، بعضی رنگارنگ و پر سروصدا و بعضی ساکت و تاریک) این سطرها می‌تواند این‌گونه بیان شود: «بعضی تجملی و درخشان، برخی‌شان هم ساکت و تاریک و بقیه رنگارنگ و پر از صدا». نویسنده باید با زبان آدرس بدهد و همانند یک ابژه از آن استفاده کند.

(مشغول تماشا بودم): واژه‌ی «مشغول» با لحن آرام داستان در تقابل است و بهتر است این‌طور گفته شود «درحال

تماشـا بودم». (که گارسونی به سمتم اومد): بهتر است به‌جای واژه‌ی «اومد» از «آمد» اسـتفاده شود.
توجـه کنیـد کـه با همین تغییر زبـان لوگو به معیار چقدر زبان نرم و نثر روان‌تر می‌شود.
(از این طرف قربان، میز شـــما اون‌جاسـت) در این‌جا چون از دیالوگ اسـتفاده شده باید زبان به‌صـــورت لوگو بیان شـــود.



این نشـانه قابل قبول است. (تا این‌که حتی دست‌های خودم را نمی‌دیدم).
داستان به راحتی می‌توانست با زبان معیار نوشـته شـود، زبانی که با فضای ابزورد آن همگونی دارد و نثر و لحن بهتری بـه داستان می‌دهد.
(فقط نور کم‌سویی): شما سعی دارید با استفاده از واژگان «نور کم‌سو» دوآلیسمی را در داستان نشـان دهید. ولی این واژگان با فضـای داستان نومدرنی که برای مخاطب به تصـویر می‌کشـید در تقابل اسـت و با آن سازگاری ندارد.
(از میزهای همسایه به چشمم می‌خورد): بهتر است به‌جای «میزهای همســـایه»، «میزهای بغلی» اســـتفاده شـــود زیرا همگونی ندارد و لفاظی درسـتی نیسـت، داسـتان به طنازی نیاز دارد اما این بیان در این جایگاه قرار نمی‌گیرد و طبیعی نیست.
(شـاید اشتباهی شده بود. مدتی همون‌طور منتظر نشستم تا وقتی گارسون بیاد بهش اعتراض کنم)
برای ادیت این بخش توصیه می کنم این‌طور بنویسید:
«شـاید اشـتباهی شده بود. مدتی همان‌طور منتظر نشستم تا وقتی گارسون بیاید و اعتراف کنم»
این گارسـون چه کسـی اسـت؟ معادل کشـیشـی‌سـت که شخصیت داستان می‌خواهد به او اعتراف کند؟
توجـه کنیـد وقتی نثر داســـتـان درســـت اجرا شـــود و هوش‌گردانی در انتخاب واژگان صـــورت گیرد، نویســـنده بدین صـورت کمک می‌کند که مخاطب در داسـتان متمرکز شـــده و ســـوال برایش ایجاد شـــود، بنابراین مخاطب برای داستان معادل می‌سازد و داستان باورپذیر می‌شود.
در ادامه‌ی داسـتان، شـخصـیت که از شرایط موجود خسته شــده به گارسون اعتراض می‌کند و گارسون پاسخ می‌دهد: (- در این مورد صـــاحب کافه تصـــمیم می‌گیره. امکانش

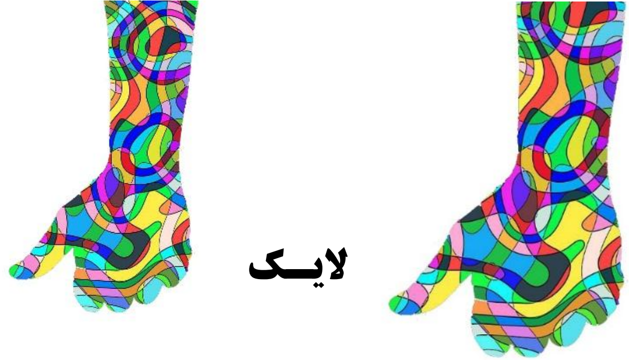
(میز سـاده‌ای در مقابلم بود. گارسـون رفت و من با حیرت روی تک صـندلی شکسته و داغون نشستم): در فضایی که در ادامه‌ی داسـتان آن را به تصـویر می‌کشـید حیرت موج می‌زند، پس بیان کتبی آن حشـو اسـت و ضرورتی ندارد و توضـیح و توصـیف اضافه است. فضا آن‌قدر باعث تعجب اسـت که نیازی ندارد در ابتدا حیرت شخصیت داستان بیان شود. باید خیلی سرد و ابزورد با داستان برخورد شود، زیرا فضـای داستان به این شکل بیان شده است و این حالت را برای مخاطب تداعی می‌کند. (گارســـون رفت و روی تک صـندلی شـکسـته‌ای نشـسـتم یا روی تک صـندلی داغانی نشـسـتم) شـکسـته و داغون یکی اسـت پس بهتر اسـت همان‌طور که اشاره کردم یکی از آن‌ها گفته شود.
(نمی‌تونسـتم راحت تکیه بدم و هرطور می‌نشـسـتم، اذیت می‌شـــدم): نویســـنده نمی‌تواند زبان لوگو و معیار را با هم استفاده کند و منطق زبانی را زیر پا بگذارد.
(سرگرم سروکله زدن با صندلی بودم که متوجه شدم اطرافم تاریک و تاریک‌تر شـد): شما این سطر را بیان می‌کنید ولی پرداخـت کـافی را برای آن انجـام نمی‌دهیـد و بـه آن نمی‌پردازیـد. یعنی زمـانی که انســـان به دنیا می‌آید، جهان تاریک و تاریک‌تر می‌شـــود، وقتی چشـــم باز می‌کند حجم نمی‌دانمش بیشتر می‌شود؟
آیـا این نمی‌دانم، حجم تاریکی‌ســـت؟ بله می‌توان از نگاه نهیلیســـم انتقادی از این زاویه به داســـتان نگاه کرد. بنابراین

هست میز شما تغییر داده بشه یا به همین شکل باقی بمونه)
صاحب کافه چه کسی است؟ آیا صاحب کافه همان خداست که قدرتمند است و فضا را می‌سازد و دستور می‌دهد؟ صاحب کافه استعاره‌ای از آن است.
نکته‌ی جالبی که این سطرها را درخشان جلوه می‌دهد، تمامی سوالاتی‌ست که از گارسون پرسیده می‌شود و این‌ها همان سوالاتی هستند که مخاطب در ذهنش ایجاد شده و به دنبال پاسخ خود در داستان می‌گردد.
چرا کافه صندلی‌هایش فرق داشت؟ چرا ما را برای آن صندلی انتخاب کردند؟ پس این‌جا ما با مخاطب هم طرف هستیم و صاحب کافه هم می‌تواند خدا باشد و هم مخاطب. مخاطب کسی‌ست که با مشارکت خلاق، متن شما را کامل می‌کند. متن شما ظهوری دارد به‌مثابه یک استعاره؛ یعنی این داستان برای این‌که به داستانی خوش‌فرمت و قدرتمند تبدیل شود باید کوتاه‌تر شده و به داستانک تبدیل شود. داستانک گپ بین داستان و شعر را پر می‌کند و تأویل‌پذیرانه و چندبعدی نوشته می‌شود تا مخاطب برای نشانه‌ها معادل‌سازی کند و معنای خودویژه‌ی خود را بسازد. ولی وقتی شما آن تمهید ابتدایی را برای داستان‌تان می‌نویسید مخاطب را گیج کرده و داستان را خراب می‌کنید، یا باید برای این داستان یک تمهید اساسی و استعاره‌های دیگر در نظر بگیرید و آن‌را بلندتر کنید و یا آن را کوتاه‌تر بنویسید. زبان در این داستان باید معیار باشد. نکته‌ی جالب این داستان صاحب کافه است که به مثابه مخاطب خلاق، آفریننده خلاق که همان خداست، در نظر گرفته می‌شود.
(– خیر قربان! ایشون فقط دستور می‌دن، با کسی صحبت نمی‌کنن.)
یعنی خدا یا مقام معظم رهبری دستور می‌دهد.
اگر می‌خواهید داستانک بنویسید در این قسمت باید داستان تمام شود، ولی نویسنده آ را ادامه می‌دهد و بیان می‌کند.
(– جالبه، چه کافه‌ی مشتری‌مداری! ولی خب مجبور که نیستم این‌جا رو تحمل کنم. من می‌رم.) این سطر حشو است و بیانش ضرورتی ندارد و اگر می‌خواهید از آن استفاده کنید باید صریح‌تر بیان شود.

(– نیازی به ترک کردن شما نیست قربان، ما خودمون بعد از مدت مشخصی، مشتری رو بیرون می‌کنیم.)
این دیالوگ آخر را می‌توانید در انتهای داستان بگنجانید، البته آن را بدون توضیح اضافات و صریح بیان کنید؛ مثلن «من نمی‌تونم این‌جا رو تحمل کنم می‌رم» و بعد دیالوگ پایانی گارسون را ذکر کنید (خیر قربان ایشون فقط دستور می‌دن با کسی صحبت نمی‌کنن)، ولی بقیه دیالوگ‌ها کاملن اضافه و حشو است.
(ـ ولی من می‌خوام همین الان برم!
پیش چشم‌های مبهوت گارسون و بقیه‌ی مشتری‌ها، زدم بیرون!
خیابون پر از کافه‌های شلوغ و روشن بود. سرمو بلند کردم و نگاهی دوباره به تابلوی روی در انداختم، اسم این کافه باید یادم می‌موند!)
این پایان‌بندی کاملن اضافه است و اگر این توضیح بیان شود آن استعاره‌ای که مخاطب از داستان ساخته از بین می‌رود. اگر زبان در این داستان درست اجرا شود و محکم‌تر باشد، به داستانی زیبا بدل می‌شود. داستان باید از بدنه‌ی متن آغاز شود، وارد کافه می‌شوید و نشانه‌هایی بیان می‌کنید، از محیط کافه می‌گویید و بعد شخصیت گارسون وارد و وقتی واژه اعتراف بیان می‌شود، گارسون به مثابه کشیش در نظر گرفته می‌شود. کشیش، کارگر خداست و خدا چه کسی‌ست؟ همان صاحب مغازه؟ در اصل همه‌ی ما کی هستیم؟ ما می‌نویسیم که مخاطب لذت ببرد و برای اوست که کار می‌کنیم و بعد از نویسش داستان، نویسنده اولین مخاطب است، یعنی من به مثابه‌ی آن دیگری و مخاطب هم لذت می‌برد. مخاطبی که متن را می‌خواند و با آن برخورد می‌کند باید تأویل خودویژه خود را بسازد، مثلن تأویل علی عبدالرضایی از داستان کافه، خدا و زندگی است. دیگری معادل متفاوتی می‌سازد و کافه را به مثابه یک جامعه انسانی دیکتاتوری مثل کشور ایران و صاحب کافه یا خدا را معادل مقام معظم رهبری در نظر گرفته که حتی در پوشش، جنسیت و حتی در توالت رفتن آدم‌ها که با پای چپ باید باشد یا راست، دخالت می‌کند. شما باید

نشانه‌چینی متن را پیچیده کنید و به متن اطراف دهید و اگر تصمیم دارید داستان را کوتاه بنویسید باید آدرس‌های دقیق‌تری بدهید، این موضوع نمی‌تواند موضوع رمان باشد اما می‌تواند موضوع یک داستان کوتاه قدرتمند باشد. از آن مهم‌تر می‌تواند داستانکِ فوق‌العاده‌ای باشد، فقط باید با استفاده از چیدمان نشانه‌ها خصلت تأویلی آن را بالا ببرید؛ توضیحات و توصیفات اضافه را حذف کنید؛ نثر سنگین‌تری انتخاب کرده، چند دیالوگ انتخاب کنید و داستان خود را از طریق آن پیش ببرید؛ برای مخاطب ایجاد سوال کنید تا مخاطب معادل خود را بسازد و تأویل خود را داشته باشد. اگر شعر و داستان را به‌مثابه یک رینگ بوکس در نظر بگیریم، در شعر می‌توان حریف یا همان مخاطب را زد و در گیجی او را رها کرد و شعر را به اتمام رساند، اما در داستان باید تعیین کنید که چه اتفاقی می‌افتد (وقتی می‌زنید چرا زدید؟ می‌خواستید مقام بیاورید و جایزه بگیرید؟) تمامی این سوالات می‌تواند سپیدخوانیِ داستان باشد. ولی بعد از آن چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا بعد از مشتی که زدید، حریف مرده است؟ این مسابقه‌ی قهرمانی بود؟ اولین بار است با او مسابقه می‌دهید؟ در داستانک، باید به تمامی این سوالات پاسخ داده شود. داستانک گپی را بین شعر و داستان پر می‌کند، در شعر به علت شکست روایت، مخاطب را می‌توان در تعلیق رها کرد، اما در داستان وجود تعلیق برای ایجاد کشمکش در آن است. کشمکش در این داستان وجود دارد و همان سوال‌هایی‌ست که در ذهن مخاطب و برای شخصیت ایجاد می‌شود. اگر قصد دارید که ناگهان آن‌را رها کنید باید این داستان را بدل به یک داستان کنید، ولی اگر قصد دارید آن را تبدیل به داستان کوتاه کنید، باید برای مخاطب معادل بیرونی آن را تعیین کنید و مشخص کنید آن خدا و کشیش چرا این کار را می‌کنند؟ گارسون چه کسی‌ست؟ باید با ذهن مخاطب بازی کنید. شما مثل کسی هستید که یک فضای جالب را که به ذهن‌تان رسیده به تصویر کشیدید، اما بعد از نوشتن، تفکر داستانی آغاز می‌شود و آن زمانی رخ می‌دهد که داستان شما تأویل‌پذیر شود و وقتی این اتفاق افتاد داستان شما در ذهن‌ها می‌ماند. نویسنده باید سخت‌گیر باشد. طرح و فضایی که می‌سازید جالب است اما داستان از پس اجرای خود برنیامده و یکی از دلایل آن نثر داستان است که هوش‌چرخانی در آن صورت نگرفته است. نویسنده‌ی مهم نویسنده‌ای‌ست که باهوش باشد و متفاوت عمل کند.





لایـک

نور خورشـید چشـمش را می‌زد. بی‌حال با پشـت دسـت، چشم‌هایش را پوشاند. چرخید و سرش را در گودی شانه‌ها و گردن پسـرک فرو کرد. از ترکیب بوی الکل و عطر تند با بوی بدنش عقش گرفت. روی تخت نشسـت و چرخید و به صورت پسرک نگاه سرسری انداخت. هرچه فکر می‌کرد اسـمش را به یاد نمی‌آورد. شـانه‌ای از سر بی‌حوصلگی بالا انـداخت و از تخت پایین آمد. باید هرچه سـریع‌تر لباس می‌پوشـید. دور خودش گشت. ساعتش را نمی‌توانست پیدا کند اما دیگر وقت نداشت. کیف و پیراهنش را جمع کرد و توی بغل گرفت و روی انگشت‌های پا از اتاق بیرون رفت. هنوز همه خواب بودند و توانست بدون این‌که کسی بفهمد از ویلای دوسـتش بیرون بیاید. تا سـر خیابان را دوید که هرچه زودتر تاکسـی بگیرد. اولین تاکسـی که جلوی پایش ترمز کرد، سـریع سـوار شـد. آدرس را که گفت راننده با کنجکاوی به چهره‌اش نگاهی انداخت و با پوزخندی گفت: «لا اله الا الله!»

موبایلش را روشـن کرد. سـیزده تماس بی‌پاسـخ از خانه داشـت. سریع رفت سراغ صفحه اینستاگرامش. هنوز کسی از مهمانی دیشـب عکسی نگذاشته بود. خیالش راحت شد و لبخنـدی زد. آینه و دسـتمال را از کیفش بیرون آورد و شـروع کرد بـه پاک کردن باقی‌مانده‌ی آرایشـی که روی صورتش مانده بود.

راننده گفت: «خانم شرمنده توی کوچه نمی‌تونم برم. زیادی باریکه. سـخته دنده عقب گرفتن!» اسکناس‌های مچاله شده را کف دست راننده گذاشت و سرش را پایین انداخت تا از تیر نگاه همسـایه‌های فضـول در امان بماند. در خانه را که باز کرد، صدای تشر مادرش در هوا شلیک شد: «چه عجب خانم تشریف آوردین! خوبه مهمونای امشب واسه تو دارن میان، وگرنه می‌ذاشتی دو روز دیگه می‌اومدی. گوشیت چرا خاموشه!؟»

بـا چرب‌زبـانی جواب داد: «خـب خوابگاهه دیگه، چی‌کار کنم، دیشـب تا دیروقت داشـتیم درس می‌خوندیم. واسـه همین دیر شـد.» زیرچشـمی نگـاهی بـه پـدر و خواهر کوچـک‌ترش انداخت و چپید توی حمام. زبانش خشـک شـده بود، بوی عطر مردانـه و سـیگار را روی لباس‌ها و بـدنش حس می‌کرد. مادرش با وسـواس سـینی چای و شربت را آماده می‌کرد. پدر مثل همیشه مشغول تعمیر اتوی قدیمی بود و خواهرش سرگرم برنامه‌های تلویزیون. سرش را برگرداند و با شـیطنت گفت: «آجی امشـب می‌خوای عروس بشـی یعنی!؟» آهسـتـه و بـا پوزخند گفت: «آره حتمن!» صـدای مادرش دوباره بلند شد: «هرچی قسمت‌ت باشـه مادر همون می‌شـه. زود باش حاضـر شـو. می‌رسـن الان».

بی‌اعتنا به حرف مادرش داخل اتاق شد، لباس پوشید و بعد هم عکس‌های دیشب را ادیت کرد. با آخرین عکس، سیصد فالوور اضـافه شـده بود. لبخند رضـایت کل صـورتش را پوشـاند. با یک کلیک، عکس‌ها پرتاب شـدند به صـفحه‌ی اینسـتاگرام. هنوز چند ثانیه نگذشـته بود که اولین لایک و کامنت را گرفت. «جوووون، چه خانمیییی!». صـدای زنگ در، دوباره از گوشی پرتش کرد به داخل خانه. به آشپزخانه رفت. چادر حریری را که مادرش روی صندلی گذاشته بود، سـر کرد و نزدیک سـماور ایستاد و باز مشغول گوشی شد. فکرش را هم نمی‌کرد انقدر لایک بخورند.

صـدای مادرش را شـنید که دم در آشـپزخانه ایستاده بود و آرام گفـت: «مـامـان چای رو بیار دیگه، مهمونا گلوشـون خشـکید». همان‌طور که چای می‌ریخت صدای پیام گوشی را شـنید: «ساعتت تو تخت جا مونده بود. پنج‌شنبه مهمونی پریـا هسـتی دیگـه؟! یادم بنداز برات بیارمش». زل زد به شماره‌ی روی صفحه. هنوز هم اسمش را به یاد نمی‌آورد.

سیمین شیرازی

نقد و بررسی

این داستان چند نکته‌ی جالب دارد که می‌توان درباره آن بحث کرد. با توجه به عنوان داستان (لایک) شبکه‌های اجتماعی و مدیاهای اینترنتی مثل فیس‌بوک و اینستاگرام و... در ذهن مخاطب تداعی می‌شود. در صورتی که تکیه‌ی داستان روی عملکرد «وان نایت استند» است، یعنی کسانی که در پارتی‌ها یا کلاب‌ها با یک نفر آشنا می‌شوند و با او سکس می‌کنند، بی‌آن‌که شناختی از هم داشته باشند و یا حتی نام یکدیگر را بدانند.

طبق روال داستان فرد مورد نظر نه تنها خواستگار یا معشوقه‌اش نبوده، بلکه چنین دختری اساسن به موضوع خواستگاری و ازدواج حساس نیست و به آزادی و رهایی فکر می‌کند. او معتقد است که ازدواج یک زندان است، البته بعد از زندان خانه پدری. داستان گارد جالبی دارد و باید در مورد این مسائل بیشتر نوشت. زنانی که این‌گونه داستان‌ها را در ذهن خود تجزیه و تحلیل می‌کنند به نوعی یک نگرش فمنیستی دارند. در واقع شخصیت داستان یک فمنیست آزاد است، برخلاف فمنیست‌های مسلمان که یک عبودیت را ترویج می‌دهند. او با «وان نایت استند» آشنا می‌شود، با او سکس می‌کند بی‌آن‌که نامش را بداند، زیرا بی‌تفاوت است، حتی نسبت به شب خواستگاری‌اش .

نکته‌ی دیگر در داستان تقابل فکری دو خانواده است که یکی اهل پارتی و مدرن است و دیگری کاملن سنتی و مذهبی‌ست. داستان طرح و پلن ندارد و به نظر می‌رسد یک روزه نوشته شده باشد. نویسنده به نثر داستان توجهی نداشته و بسیار ساده نوشته شده است. ما می‌توانیم از طریق دست بردن در سیستم همنشینی و جانشینی، بازی‌هایی با نثر داستان داشته باشیم، مخصوصن اگر موضوع مثل همین داستان موضوعی خطی باشد، متن ما می‌تواند جذابیت خوانشی داشته باشد. مشخص است نویسنده در نویسش داستانش عجله کرده و به این فکر نکرده است که گاهی می‌شود در این‌گونه متن‌ها با پرتاب فعل‌ها جذابیت خوانشی ایجاد کرد.

به عنوان مثال:

(نور خورشید چشمش را می‌زد. بی‌حال با پشت دست، چشم‌هایش را پوشاند.)

ادیت پیشنهادی: «آفتاب بالا آمده بود. بی‌حال با پشت دست، چشم‌هایش را پوشاند.»

وقتی می‌نویسیم آفتاب بالا آمده بود با بیان غیرمستقیم روشن می‌شود که نزدیک ظهر است پس نیاز نیست بگوییم: (نور خورشید چشمش را می‌زد.)

(چرخید و سرش را در گودی شانه‌ها و گردن پسرک فرو کرد. از ترکیب بوی الکل و عطر تند با بوی بدنش عقش گرفت. روی تخت نشست و چرخید و به صورت پسرک نگاه سرسری انداخت.)

بهتر است که در نویسش متن مانند یک دوربین صحنه را به نمایش گذاشت، بنابراین حرکت تکه تکه می‌شود و دوربین مکث می‌خواهد. نکته‌ی دیگر این‌که می‌توانیم به‌جای فعل انداخت از ریخت استفاده کنیم. زیرا داستان را نمایشی‌تر و قوه‌ی تخیل را چندبعدی و چندتاویلی می‌کند، چراکه داستان خطی‌ست و یک سوژه را دنبال می‌کند.

ادیت پیشنهادی:

«چرخید و سرش را در گودی شانه‌ها و پشتِ گردن پسرک فرو کرد. از ترکیب بوی الکل و عطر تند بدنش عقش گرفت. روی تخت نشست، چرخید و در صورت پسرک نگاهی سرسری ریخت.»

(هرچه فکر می‌کرد اسمش را به یاد نمی‌آورد.): این پاشنه آشیل متن است که در پایان داستان هم تکرار شده است. نثر داستان خوب است اما می‌خواهم نشان دهم که چگونه با استفاده از منطق زبانی می‌توان زبان را از منطق خطی خارج کرد.

(هرچه فکر می‌کرد اسمش را به یاد نمی‌آورد.)

در این قسمت ما نیاز به ماضی استمراری نداریم. «نمی‌آورد» آن لحظه دارد اتفاق می‌افتد و دوربین آن را به نمایش می‌گذارد.

ادیت پیشنهادی:
«از سر بی‌حوصلگی، شانه‌ای بالا انداخت و از کادر تخت خارج شد. هرچه فکر کرد اسمش را به یاد نیاورد.» وقتی از جمله‌ی «از کادر تخت خارج شد» استفاده می‌کنیم به معنی این است که ما داستان را از نگاه دوربین روایت می‌کنیم.
(باید هرچه سریع‌تر لباس می‌پوشید. دور خودش گشت. ساعتش را نمی‌توانست پیدا کند اما دیگر وقت نداشت.)
در این قسمت زمان مهم است اما در نوع چینش کلمات متن باورپذیری زمانی ضعیف شده است.
ادیت پیشنهادی:
«باید هرچه زودتر لباس می‌پوشید. هرچه گشت، ساعتش را پیدا نکرد اما دیگر وقت نداشت.»
(کیف و پیراهنش را جمع کرد و توی بغل گرفت و روی انگشت‌های پا از اتاق بیرون رفت.)
این قسمت از متن دارای حشو و اضافات، توصیف و گزارش است، پس بهتر است این‌گونه بیان شود:
«پیراهنش را فرو کرد توی کیف و روی انگشت‌های پا از اتاق بیرون رفت.»
و در ادامه نثر داستان ضعیف می‌شود:
(هنوز همه خواب بودند و توانست بدون این‌که کسی بفهمد از ویلای دوستش بیرون بیاید. تا سر خیابان را دوید که هرچه زودتر تاکسی بگیرد. اولین تاکسی که جلوی پایش ترمز کرد، سریع سوار شد. آدرس را که گفت راننده با کنجکاوی به چهره‌اش نگاهی انداخت و با پوزخندی گفت: لا اله الا الله!)
در این قسمت «لا اله الا الله» معنای زیادی دارد که می‌تواند بسیار به متن داستان کمک کند و این عجیب بودن یک نسل تازه است. یکی از ضعف‌های داستان این است که ما دلیل استفاده از «لا اله الا الله» را در متن نمی‌دانیم. آیا شخصیت داستان آرایش زننده داشته؟ و اگر چنین است چرا وقتی وارد خانه می‌شود مورد بازخواست خانواده قرار نمی‌گیرد؟ شاید دلیلش این باشد که از اخلاق و رفتار دخترشان به تنگ آمده‌اند و دنبال فرصتی هستند که او را



به خانه شوهر روانه کنند. پاسخ این سوالات را در ادامه متن باید پیدا کنیم.
(موبایلش را روشن کرد. سیزده تماس بی‌پاسخ از خانه داشت. سریع رفت سراغ صفحه اینستاگرامش. هنوز کسی از مهمانی دیشب عکسی نگذاشته بود. خیالش راحت شد و لبخندی زد. آینه و دستمال را از کیفش بیرون آورد و شروع کرد به پاک کردن باقی‌مانده‌ی آرایشی که روی صورتش مانده بود.)
ما می‌توانیم با بازی‌های زبانی در متن جذابیت خوانشی ایجاد کنیم و به متن هارمونی بدهیم. باید جایی زمان را رها کرد تا زبان به توصیف مبدل شود که خود جذابیت خوانشی را به دنبال دارد؛ به عنوان مثال، با اضافه کردن کلمه «هنوز» به آرایش شخصیت داستان «تشخیص» می‌دهیم.
ادیت پیشنهادی:
«موبایلش را روشن کرد. از خانه سیزده تماس بی‌پاسخ داشت. سریع رفت سراغ صفحه‌ی اینستاگرام. هنوز کسی از مهمانی دیشب عکسی نگذاشته بود. خیالش راحت شد و لبخندی زد. آینه و دستمال را از کیفش بیرون آورد و شروع کرد به پاک کردن باقی‌مانده‌ی آرایشی که هنوز صورتش را ول نکرده بود.»

(رانـنـده گفـت: «خـانم شـــرمنده توی کوچه نمی‌تونم برم. زیادی باریکه. سخته دنده عقب گرفتن!»)
در این قسـمت به دلیل این‌که از دیالوگ استفاده شده، بهتر اسـت ابتدای جمله از خط تیره اسـتفاده کنید نیازی نیسـت بنویســـیـد «راننده گفت»، زیرا خواننده باهوش خود پی به این نکته می‌برد.
(اسـکناس‌های مچاله شـده را کف دست راننده گذاشت و سـرش را پایین انداخت تا از تیر نگاه همسـایه‌های فضـول در امان بماند. در خانه را که باز کرد، صـدای تشـر مادرش در هوا شلیک شد: «چه عجب خانم تشریف آوردین! خوبه مهمونای امشــب واســه تو دارن میان، وگرنه می‌ذاشـتی دو روز دیگه می‌اومدی. گوشیت چرا خاموشه؟». با چرب‌زبانی جواب داد: «خب خوابگاهه دیگه، چی‌کار کنم، دیشـــب تا دیروقت داشتیم درس می‌خوندیم. واسه همین دیر شد.»)
اسـتفاده از «تیر نگاه» در این متن مناسـب نیست، زیرا زبان داستان امروزی‌ست.
بهتر است دیالوگ‌های این قسمت با خط تیره و تقطیع شده مشـخص شود که نوعی تکنیک زبانی‌ست برای حرفه‌ای‌تر شدن متن.
ادیت پیشنهادی:
«اسـکناس‌های مچاله را کف دست راننده گذاشت و سرش را پایین انداخت تا از نگاه همســـایه‌های فضـــول در امان بماند. در خانه را که باز کرد، صـــدای تشـــر مادرش در هوا شلیک شد:
– چه عجب خانم تشـریف آوردین! خوبه مهمونای امشب واســـه تو دارن میـان، وگرنـه می‌ذاشـــتی دو روز دیگـه می‌اومدی. گوشیت چرا خاموشه؟!
– خـب خوابگاهه دیگه، چی‌کار کنم، دیشـــب تا دیروقت داشتیم درس می‌خوندیم. واسه همین دیر شد.»
ادامه‌ی داستان:
(زیرچشمی نگاهی به پدر و خواهر کوچک‌ترش انداخت و چپید توی حمام. زبانش خشـک شده بود، بوی عطر مردانه و سیگار را روی لباس‌ها و بدنش حس می‌کرد.
مادرش با وسـواس سـینی چای و شـربت را آماده می‌کرد. پدر مثل همیشه مشغول تعمیر اتوی قدیمی بود و خواهرش سرگرم برنامه‌های تلویزیون. سرش را برگرداند و با شیطنت گفت: «آجی امشـب می‌خوای عروس بشـی یعنی!؟» آهسته و با پوزخند گفت: «آره حتمن!» صدای مادرش دوباره بلند شـد: «هرچی قسـمتت باشـه مادر همون می‌شـه. زود باش حاضر شو. می‌رسن الان».
بی‌اعتنا به حرف مادرش داخل اتاق شد، لباس پوشید و بعد هم عکس‌های دیشب را ادیت کرد. با آخرین عکس، سیصد فالوور اضـافه شـده بود. لبخند رضـایت کل صـورتش را پوشـاند. با یک کلیک، عکس‌ها پرتاب شـدند به صـفحه‌ی اینســتاگرام. هنوز چند ثانیه نگذشــته بود که اولین لایک و کامنت را گرفت. «جوووون، چه خانمیییی!». صـــدای زنگ در، دوباره از گوشی پرتش کرد به داخل خانه. به آشپزخانه رفت. چادر حریری را که مادرش روی صندلی گذاشته بود، سـر کرد و نزدیک سـماور ایستاد و باز مشغول گوشی شد. فکرش را هم نمی‌کرد انقدر لایک بخورند.
صـدای مادرش را شـنید که دم در آشـپزخانه ایستاده بود و آرام گفـت: «مـامـان چای رو بیار دیگه، مهمونا گلوشـــون خشـکید». همان‌طور که چای می‌ریخت صدای پیام گوشی را شـنید: «ساعتت تو تخت جا مونده بود. پنج‌شنبه مهمونی پریـا هســـتی دیگـه!؟ یادم بنداز برات بیارمش». زل زد به شماره‌ی روی صفحه. هنوز هم اسمش را به یاد نمی‌آورد...)
ادیت پیشنهادی:
«زیرچشمی نگاهی به پدر و خواهر کوچک‌ترش انداخت و چپید توی حمام. زبانش خشـک شده بود، بوی عطر مردانه و سیگار را روی لباس‌ها و بدنش حس می‌کرد.
مادرش داشـت با وسـواس سـینی چای و شـربت را آماده می‌کرد. پدر مثل همیشـه مشغول تعمیر اتوی قدیمی بود و خواهرش سرگرم برنامه‌های تلویزیون.
ـ آجی امشب می‌خوای عروس بشی یعنی!؟
ـ آره حتمن!
حتمن را طوری کش داد که مادرش نتوانست چیزی نگوید.

– هر چی قسمت‌ت باشه، همون می‌شه مادر. زود باش حاضر شو. می‌رسن الان.
بی‌اعتنا به حرف مادرش داخل اتاقش شد، لباس پوشید و بعد هم عکس‌های دیشب را ادیت کرد. با آخرین عکس، سیصد فالوور اضافه شده بود. لبخندی مایل به شادی، کل صورتش را پوشاند. بعد هم با یک کلیک، تک تک عکس‌ها پرتاب شدند به صفحه‌ی اینستاگرام. هنوز چند ثانیه نگذشته بود که اولین لایک و کامنت را گرفت.



ـ جون، چه جیگری!
صدای زنگ در، دوباره از گوشی پرتش کرد به داخل خانه. به آشپزخانه رفت. چادر حریری را که مادرش روی صندلی گذاشته بود، سر کرد و نزدیک سماور ایستاد و باز مشغول گوشی شد. فکرش را هم نمی‌کرد انقدر لایک بخورند.
صدای مادرش را شنید که دم در آشپزخانه ایستاده بود و آرام گفت:
ـ مامان چای رو بیار دیگه، مهمونا گلوشون خشکید.
داشت چای می‌ریخت که از گوشی، صدای پیام بیرون ریخت.
ساعتت تو تخت جا مونده بود. پنج‌شنبه مهمونی پریا هستی دیگه!؟ یادم بنداز برات بیارمش.
زل زد به شماره‌ی روی صفحه. هنوز هم اسمش را به یاد نمی‌آورد.»

شما در داستان‌تان از زبان معیار و لوگو (دیالوگ) استفاده کرده‌اید و این بسیار عالی‌ست. داستان شما از لحاظ زبانی بی نقص است. اما آیا این کافی‌ست؟ ما این‌جا در خصوص روتین نثر بحث کرده‌ایم که نثر چگونه می‌تواند در خودش بازی‌های زبانی داشته باشد که خودش را برای خوانش جذاب‌تر کند. این یک داستان پاورقی روزنامه نیست که با یک بار خواندن تمام شود.
با توجه به این‌که این اولین داستان شماست بسیار عالی‌ست که داستانی خطی را روایت کرده‌اید و به عبارتی شما این ظرفیت را دارید که داستان‌نویس موفقی باشید، در واقع شما توانسته‌اید خطر کنید که این خواسته و هدف ما در نویسش است.
در داستان‌نویسی مبنا بر این نیست که در مورد یک موضوع عجیب و غریب بنویسیم که تا به حال کسی نشنیده باشد. اهمیت داستان‌نویسی در اجراست. ما در این داستان آن شخصیت‌پردازی مورد نظر را نمی‌بینیم؛ مثلن در قسمتی که راننده می‌گفت: «لا اله الا الله»، باید نشانه‌هایی داده می‌شد که دلیل گفتنش برای خواننده مشخص شود. یا روی کاراکتر و نوع آرایش شخصیت داستان بیشتر کار می‌شد. این داستان روایتی‌ست از انقلاب جنسی فجیع در ایران که هنوز ادامه دارد. فجیع به دلیل این‌که با یک دوآلیست مواجه‌ایم؛ آن‌چه که در جامعه می‌بینیم و آن‌چه در خانه و فضای مجازی مقابل دید ماست.
داستان نوشتن از چنین موضوعاتی دوربین گرفتن روی پدیده‌های اجتماعی‌ست که از نظر من بسیار جالب و به‌جاست. داستان نوشتن فقط پلن کردن موضوعات عجیب و غریب یا فحاشی کردن در متن نیست. ما در این متن سه روایت را بازی می‌کنیم؛ روایت خانه، جامعه و فضای مجازی که این سه‌گانگی باعث شکل‌گیری بحران شخصیت در نسل جدید است که با یک دوآلیزم مواجه هستند؛ چت در فضای مجازی و واقعیت‌های جامعه و از طرف دیگر آن‌چه که در مدرسه و دانشگاه آموزش داده می‌شود. من نام این بحران را انقلاب جنسیتی می‌نامم که مقاله‌ای هم در این خصوص منتشر کرده‌ام.

این ورطه‌ای وحشتناک است و نتیجه آن تربیت آدم‌های توخالی و فست‌فودی‌ست که با داشتن تحصیلات عالی، افکارشان همچنان در سطح مانده و هیچ علاقه‌ای به خواندن رمان و داستان ندارند. فلسفه را نمی‌شناسند و جز دنبال کردن چند سایت خبری مطالعه‌ی دیگری ندارند. در نتیجه آن‌ها می‌خواهند آزاد باشند اما نمی‌دانند که در آن جامعه تحت قضاوت‌اند، حتی از طرف خانواده و همین جماعت که در دوران نوجوانی از کم‌ترین آزادی شخصی برخوردارند بعد از گذراندن سنین جوانی و در دهه سوم از عمرشان سر به عصیان گذاشته و با وجود تاهل و زندگی خانوادگی تن به عیاشی‌های نکرده‌ی دوران نوجوانی می‌دهند که نتیجه آن همین بحران جنسیتی‌ست که در جامعه ما رواج پیدا کرده است. در داستان لایک، ما با همین بحران روبه‌رو هستیم که بسط پیدا کرده و به یک عصیان مبدل شده است که قربانی می‌گیرد و در نهایت تلاش دارد که به یک پایداری برسد. یک‌جور تبعیض جنسیتی‌ست که در جامعه ما رواج دارد. معمولن در چنین موقعیت‌هایی پسران کمتر مورد قضاوت قرار می‌گیرند و کم‌تر کسی به آن‌ها لقب «نایت استند» می‌دهد اما به یک دختر شورشی و عصیان‌زده مثل شخصیت داستان «لایک» به‌راحتی لقب «جنده» می‌دهند. این داستان یک فیلم است به همین دلیل اصرار دارم از زاویه دید یک دوربین روایت شود. داستان تعلیق ندارد اما یک تعلیق خطی‌ست، به این معنا که پیچیده و داستانی نیست؛ به عنوان مثال در پایان داستان: (همان‌طور که چای می‌ریخت صدای پیام گوشی را شنید: «ساعتت تو تخت جا مونده بود. پنج‌شنبه مهمونی پریا هستی دیگه!؟ یادم بنداز برات بیارمش». زل زد به شماره‌ی روی صفحه. هنوز هم اسمش را به یاد نمی‌آورد) نوعی تعلیق است که نشانه‌ای‌ست به جهت «وان نایت استند» بودن شخصیت داستان. پس در این داستان با یک شورش مواجه‌ایم؛ دختری که خودش قربانی‌ست و دخترش هم قربانی خواهد شد و جامعه ما این خطر را باید از سر بگذراند تا پس از چند نسل به تعادل برسد. مثلن در انتخابات اخیر، هواداران آقای روحانی همه از آکتورهای همین انقلاب جنسیتی هستند، نسلی جوان که به دنبال آزادی‌ست و این داستان همان فضایی را فرافکنی می‌کند که انقلاب جنسیتی‌ست. با وجود هولناک بودنش، من اما خوش‌بینم، به این دلیل که جسارت را تزریق می‌کند و به این باور رسیده‌ایم که باید جامعه را به تعادل رساند. ظلم و اجحافی که به زنان ما شده است کمتر از مردان نیست. البته مردان روشنفکر و آزادی‌خواه مد نظر من است و نه مردان عیاش که آزادی را فقط برای خود می‌خواهند. چنین مردانی برای زنان‌شان آزادی می‌خواهند و از طرفی زنان چنین مردانی نیز علاوه بر برابری، حقوق و امتیازات سنتی خود مثل مهریه و نفقه را همچنان می‌خواهند. جامعه به آن‌ها فرصت اشتغال نمی‌دهد و در نتیجه بار افسردگی و خیانت چنین زنانی روی شانه‌های مردانی‌ست که برای زن آزادی می‌خواهد و تلاش می‌کنند امتیازات او را فراهم کند و نمی‌تواند، زیرا



این برابری در یک جامعه‌ی دوآلیزمی اتفاق نمی‌افتد در نتیجه این ظلم نه فقط به زن، بلکه به مردان نیز وارد است. و اما این انقلاب جنسیتی می‌تواند جامعه را از این بحران موجود برهاند و ما در دو سه نسل آینده این بحران را نخواهیم داشت زیرا همه این‌ها تجربه‌ای آموزنده‌ست؛ به عنوان مثال، چرا زن ایرانی قدرت مدیریت ندارد؟ زیرا همیشه به او ظلم شده و هیچ سمتی در مدیریت نداشته است و اگر روزی در جایگاه ریاست قرا بگیرد با همه توانش زورگویی کرده و همه را به ستوه می‌آورد که دلیلش عقده‌هایی‌ست که جامعه در نهاد او پرورانده است. با نوشتن این‌گونه داستان‌ها، ما می‌توانیم به تجربه‌ی معضل‌ها، آشفتگی‌ها و تبعیض‌های جنسیتی دست پیدا کنیم و فراموش نکنیم که ضدزن‌ترین‌ها در ایران خود «زنان» هستند.

تــوارد



ببینین توی این شــعر اگر توجـه بکنین، می‌خوام از طریق همین شــعر، فرم رو تعریف کنم باید اینو درک بکنین، باید بفهمین اینو. ما یه شکل شعر داریم، یه صورت شعر داریم. یک هیأت ظاهری شــعر داریم، یه فرم در زبان داریم. نوع نشست کلمات در سطر، نوع سطربندی داریم. نوع رابطه‌ی جانشینی و همنشینی داریم که فرم زبانی بهش می‌گیم، نوع رابطه‌ای که با هم دارن، ســاخت ســطرها، نوع ترجیعی که داریم چـه‌جوری ترجیع... کـه مـا موتیف مقیـد و با ترجیع قرار دادن با تکرار موتیف مقید، به این‌جور فرم می‌رســیم. حالا نگاه کنیم به شعر زلزله.

اجازه اقا گاو اگر سُر می‌خورد

شیروانی اگر می‌افتاد

زیر آن همـه تیرآهن برای همیشــه آیا می‌مردیم... «زیر آن همه تیرآهن همیشه آیا می‌مردیم» اوکی ...آموزگار تکانی بر چهره‌اش ریخـت... از این‌جـا ترکیب کلمات رو نگاه کنین! آموزگـار تکانی بر چهره‌اش ریخت نوع اســتفاده‌ای که از فعـل می‌کنـه نمی‌گـه تکانی بر چهره‌اش داد یا چهره‌اش را تکان داد. دســت‌هایش را از ته جیبش کند و آســمان روی ســقف کلاس چندم نشــست. زلزله اومده، نمی‌گه آسمون افتاد روی ســقف کلاس. بعد می‌گه نیم‌کت‌های له شــده، درس‌هایی که از دست بچه‌ها افتاد نمی‌گه کتاب‌ها از دست بچـه‌هـا افتـاد، نوع نظـام جانشــینی کلمات رو نگاه کنین! چینش واژگـانو نگاه کنین، فرم ســطرها رو نگاه کنین نوع گزینش واژه، یعنی بـه‌جای کتاب‌ها درس‌ها رو گذاشــت، به‌جای این‌که مثلن «آســمان روی ســقف فلان کلاس آمد» گفت نشــســت. مثلن می‌گیم که دخترت الان کلاس چندم نشــسته که یه اصـطلاحه، ولی این‌جا دیگه آسمان اونا رو کشــتــه. این گزینش واژگـانو نگـاه کنین! الان دارم فرم سوسوری رو دربارش بحث می‌کنم.

هندزفری از گوشم افتاد.

ـ تو هم فهمیدی

ـ آره خیلی ترسیدم

ـ داشتم سکته رو می‌زدم. توخوبی؟

ـ آره تو چی؟؟

ـ منم. چه تصادفی

ـ چی؟ این‌که تو هم داشتی زلزله میکردی

ـ خخخخ زهرمار! داشتم وویس گوش میدادم

ـ خب؟؟

ـ ویس فرم شعر کالج

ـ چه ربطی داشت حالا؟؟

ـ در مورد فرم شعر زلزله‌ی علی بود

ـ علی کیه؟؟

ـ عبدالرضایی، بابا چرا دوتا علامت سوال می‌ذاری؟؟

ـ چی میگی بابا...خودتم که دوتا علامت سوال گذاشتی

ـ بابا نچسبون

ـ من کی چسبیدم

ـ مرض! نیم فاصله‌ها رو

ـ آها...حالا چی شده دقیق شدی

ـ انگار مخم تکون خورده

ـ منم تکون خوردم

ـ یعنی...؟؟

ـ کووووفت

ـ کجا بودیم؟

ـ رو تخت

ـ کوفت، دیوث

ـ شعر زلزله رو داری بفرستی

«زلزله»
اجازه آقا!
گاو اگر سُر می‌خورد
شیروانی اگر می‌افتاد
زیرِ آن‌همه تیرآهن برای همیشه می‌مُردیم؟
آموزگار   تکانی بر چهره‌اش ریخت
دست‌هایش را از تهِ جیب‌اش کَند
و آسمان   روی سقفِ کلاس چندم نشست
نیمکت‌های له شده!
درس‌هایی که از دستِ بچه‌ها افتاد
و دیوارها چه خواب‌هایی برای مردم که نمی‌دیدند
تنها روی دستی که از زیرِ آوار بیرون آمد
صدای انگشتی برخاست!
اجازه آقا!
می‌توانم برخیزم!؟
ـ اجازه آقا می توانم برخیزم! برم حموم
ـ کوفت بوس خوب بخوابی

حسین محمدی

نقد و بررسی

توارد، داستانی جالب است که هم‌زمان چند اتفاق در آن می‌افتد؛ به این‌صورت که یک نفر در حال شنیدن فایل صوتی شعر زلزله است و همان موقع در زندگی عادی‌اش، زلزله‌ای واقعی می‌آید. چنین این‌همانی را در خود شعر هم می‌توان دید. آن‌جا دانش‌آموزی از معلمش می‌پرسد اگر کره‌ی زمین بین شاخ‌های یک گاو قرار دارد، پس اگر او شاخش را تکان دهد، ما به‌همین سادگی می‌میریم؟ هم‌زمان با این پرسش، زلزله رخ می‌دهد. در این داستان نیز نویسنده مشغول شنیدن توضیحات شاعر است و در همان حال، ظاهرن اتفاقاتی می‌افتد: وقوع زمین‌لرزه‌ای خفیف یا رخدادی دیگر مثل سکس‌چت یا سکس واقعی هم‌زمان با آن زلزله‌ی خفیف. به‌صورت لابیرنتی، دو نوع فاصله‌گذاری در توارد وجود دارد؛ یعنی حسین محمدی با تلاش برای کشف فرم‌های تازه مثل فاصله‌گذاری در فاصله‌گذاری، ارزش اثرش را بالا می‌برد. واژه‌ی «توارد»، نشان‌دهنده‌ی نوعی تداخل و هم‌زمانی‌ست؛ یعنی زمانی پیش می‌آید که شما متنی می‌نویسید که شبیه یک متن دیگر است، بدون این‌که از آن متن اطلاعی داشته باشید. «توارد» از لحاظ لغوی نیز می‌تواند به‌معنای ورود به فضای درونی شعر زلزله باشد. بخشی از وُیس بلندی که علی عبدالرضایی درباره‌ی شعر خودش صحبت می‌کند، راجع به فرم است و همان بخش، برای حسین محمدی جذاب بوده که براساس آن، داستانش را می‌سازد. آن‌جا فرم سوسوری از طریق محور جانشینی و همنشینی کلمات بسط می‌یابد و عبدالرضایی توضیح می‌دهد که شاعر قدرتمند، معماری‌ست که بهترین واژه‌ها را برای نشاندن بر صفحه‌ی سفید برمی‌گزیند، یعنی کلمه‌ای را انتخاب می‌کند که بهتر از آن برای به‌کارگیری در شعر وجود ندارد. حال راوی داستان، دارد این وُیس را می‌شنود و آن را به‌عنوان تمهید به‌کار می‌گیرد، پس تمهید بسیار ناگهانی‌ست و مخاطب باید سریعن موضوع را دریابد. بعد از توضیحات شاعر، شخصی که با راوی در حال مکالمه‌ی تلفنی‌ست، می‌پرسد علی کیست؟ قبل از این سؤال، زلزله‌ی خفیفی رخ می‌دهد که هر دو راجع به آن صحبت می‌کنند و ممکن است حتی در واقعیت، چنین اتفاقی در شهر محل سکونت حسین محمدی نیز افتاده باشد. بغرنج نویسنده در داستان توارد، رعایت نیم‌فاصله و دقت در املای صحیح کلمات و رعایت علائم نگارشی‌ست، چون زبان اصلی نویسنده، ترکی است و وقتی می‌خواهد به فارسی بنویسد، ناخودآگاه مقاومتی درونش شکل می‌گیرد. پس تأکید بر این دیسیپلین، به دغدغه‌ی ذهنی و روان‌شناختی او تبدیل شده است. مجموعه‌ی این نکات، توارد را خواندنی کرده است. این رویکرد می‌تواند داستانِ داستان‌نویس‌ها باشد، یعنی بیشتر خودِ نویسنده‌ها هستند که از چنین داستان‌هایی لذت می‌برند، چون لازمه‌ی درک نوشته‌ای مثل توارد، خواندن و

فهم شـــعر زلزله اســـت که چنین کاری از عهده‌ی مخاطب عادی برنمی‌آید، مثلن خواننده‌ی عامی، تکنیک‌هایی همانند فاصـــله‌گذاری و یا ســـپیدخوانی را نمی‌پســـندد. در نتیجه، مشـــخص اســـت که مؤلف چه طیف خوانشـــی را در نظر گرفته اســـت. بخش بزرگی از توارد را دیالوگ‌ها تشـــکیل می‌دهند، بنابراین نویســـنده می‌توانست بیشتر روی آن‌ها کار کند و اتفاقات جالب‌تری درون‌شـــان بگنجاند، مثلن ناگهان در انتها متوجه می‌شـویم که راوی ظاهرن به ارگاسم رسیده و می‌خواهـد بـه حمـام برود، یعنی تخریـب بـا ارگاســـم این‌همان شده که جا داشت مؤلف بیشتر به آن بپردازد. قبلن گفته بودم که تانترا، عملی‌ســـت بر ضـــد ســـکس به‌معنای مرسـوم آن، به این صـورت که انســان‌ها در سـکس عادی، انرژی از دســـت می‌دهنـد ولی در تـانترا بـه دلیل تعلیق و تأخیر در لحظه‌ی رسیدن به ارگاسم، انرژی جذب می‌کنند. در این متن نیز ظـاهرن داســـتان ادامه دارد و مدام در حال تولیـد درون خودش اســـت. مثلن از «برخیزم» چنـد نوع اســـتفاده می‌شـــود، همان‌طور که در خود شـــعر نیز چندین تأویل می‌توان از آن داشت. زمین‌لرزه‌ای رخ داده و همه زیر آوار گیر افتاده‌اند ولی با این‌حال، دانش‌آموز برای برخاستن بـاز اجـازه می‌گیرد. همین رویکرد در جوامع توتـالیتر نیز مشهود است، پس «برخیزم» هم به‌معنای خارج شدن از زیر آوار و هم به معنی خیزش و قیام مردمی‌ست. تکنیک مهمی که در این متن وجود دارد، اســتفاده از ترامتنیت برای بســط روایت است یعنی از شعر زلزله به‌عنوان پیش‌متن بهره برده و از آن کار می‌کشد. پیش‌متن دیگر، فایل صوتی توضیحات شـــاعر اســـت، اما با وجود اســـتفاده از این ترامتنیت، چون چینش اتفـاقـات بـه‌خوبی صـــورت گرفتـه، بنابراین با اثر خلاقی مواجه هســـتیم. برای همین، هوش هنری و چیدمان حوادث اهمیت بسـیار زیادی دارد، یعنی ممکن اسـت شما متن‌تـان را مونتـاژ کرده بـاشـــیـد و حتی یک جمله از آن، نوشـــته‌ی خودتان نباشـد، ولی این میکس طوری صـــورت گرفتـه که اثری برتر خلق شـــود. از این نظر، مونتاژ هنری بسـیار مهم است. میکس حسین محمدی این‌گونه است که او در حال شـــنیدن وُیس بوده و هم‌زمان، زلزله‌ای می‌آید و این پیشآمد را با دغدغه‌های کالج مخلوط و اثری تازه خلق می‌کند. چنین برشی از زندگی و تبدیل آن به داستانی متنی، زیباست و ادبیات امروز ایران باید به این سمت حرکت کند و زیبایی‌های زندگی را نشان دهد. اگر حسین محمدی این حس نوجویی و فرم‌طلبی‌اش را دنبـال و پیشـــنهـادات را درونی کند، می‌تواند در داستان‌نویسی پیشرفت داشته باشد. بسیاری در کالج داستان هستند تا قوانین را آموخته و به‌کار گیرند، در حالی که قانون خیلی مهم نیســـت، در واقع باید آن را یاد گرفت تا از آن گذر کرد اما این زیر پا گذاشـــتن باید هنری باشـــد. مثل همین کاری که محمدی می‌کند و از عناصـری استفاده می‌کند که داستانی نیستند، در صورتی که داستان واقعی همین ضد داستان‌ها هستند. این‌که ما مخاطب عام را در نظر داشـــته باشـــیم و طوری بنویســـیم که همه بفهمنـد، چنین متنی داســـتان و شـــعر امروزی و نومدرن نیســـت. اقلیت مهم اســـت، بنابراین وقتی به آن‌ها اهمیت می‌دهید، به داســـتان‌تان عمق و طول می‌بخشـــید و آن را خاطره‌انگیز می‌کنید و فرم تازه را به‌نام خود ســـند می‌زنید. من از کسـانی که تأثیر می‌پذیرند، خوشم می‌آید نه آن‌ها که مقلدند. چنین افرادی تو را تکرار و تضـعیف می‌کنند. تأثیر هنری خلاق یعنی حرکـت از x و رســـیـدن بـه y؛ هنرمند واقعی این‌چنین عمل می‌کند.



خـــانه



آن دعوت‌نـامـه‌ی ســـخنرانی در کنفرانس معتبر بین‌المللی چنان وسوسه‌انگیز بود که حتی ترس از پرواز هم نتوانست مانع رفتنم شـــود. اولین بار که ســـوار هواپیما شـــده بودم، تکان‌های شـدیدش باعث شده بود تا چند روز حالت تهوع داشته باشم و همان بود که مرا برای هفت سال از ایران دور کرد. کمربندم را باز کردم و تبلتم را در دســـت گرفتم. باید حواســم پرت می‌شد. رمان نیمه خوانده‌ای چشمانم را روی هم می‌آورد که یکی داد زد:

ـ زلزله، زلزله، فرار کنین!

باید از زیر ســـقف خانه فرار می‌کردم و بیرون می‌رفتم. در حین فرار، مادرم مرا گرفت و مانع بیرون رفتنم شـــد. انگار می‌خواست هم مرا هم خودش را داخل خانه بکشاند. زبان من از ترس بنـد آمـده بود امـا زلزلـه همچنـان می‌غریـد و می‌خواســـت به کمک مادرم، زیر ســـقف خانه دفنم کند. چشـمانم سـیاهی رفت و تسـلیم شـدم. وقتی که چشم باز کردم، زیر چادر توی حیاط بودیم.

ـ بیدار شدی؟ واسه چی می‌دویدی داخل خونه؟ مگه بهت نگفتم موقع زلزله از تو خونه فرار کن!

– من می‌خواسـتم برم بیرون، تو نمی‌ذاشـتی مامان، داشـتی منو می‌کشیدی تو خونه!

ـ دیوونه شدی دختر؟ زلزله مختو تکون داده!

این را کـه گفـت، گریـه‌ام گرفـت. آن‌قـدر گریـه کردم که نفهمیـدم کِی ســـینی شـــربت رنگ و رو رفته‌ای را مقابلم گرفتند:

ـ بفرما نذری!

از پشـت پرده‌ی اشـک، تصـویر تار مردی را دیدم که رفته بود زیر عَلَم و آن را می‌گردانـد. مردم دور او جمع شـــده بودند و تماشـا می‌کردند. ناگهان عَلَم به جوش آمد و تند و شـدید روی شانه‌های مرد چرخید و چرخاند. چند نفر دور مرد را گرفتنـد که آرامش کنند. داشـــتم فکر می‌کردم روی هرکسی که بیفتد، حتمن می‌میرد. به مادرم گفتم:

ـ مامان من می‌ترسم. تورو خدا بیا بریم خونه.

– بشـین دختر، باز دیوونه شدی؟ کی روز عاشورا تو خونه می‌مونه؟

هرکســـی که اطرافم بود، گریه می‌کرد. عَلَم تکان شـــدیدی خورد و تبلت از دستم به زمین افتاد. با چشمانی مبهوت به اطرافم نگـاه کردم کـه در هراس تکـان‌های آرام و شـــدید هواپیما، همه سـرجایشـان نشسته بودند و به صدای خلبان گوش می‌کردند:

– هم‌اینک در حال عبور از آسـمان شـهر اردبیل هستیم. به علـت شـــرایط پُرتنش جوی، لرزه‌هـا و تکـان‌هـایی ایجاد خواهند شد.

با شـــنیدن اســـمش تکانی خوردم. معلوم بود بعد از هفت ســـال، هنوز دنبالم بود. خم شـــدم و تبلتم را از روی زمین برداشـــتم. باید با آســـمانش که مثل زمینش زلزله‌خیز بود، عکسی یادگاری می‌گرفتم.

لیلا محمودی

نقد و بررسی

دو چیز در مواجهه با داستان مهم است: اول چیستی و دوم چگونگی اجرای آن.

چیستی داستان را موضوع روایت، طرح و موتیف تشکیل می‌دهد. برای اشراف به چیستی داستان، چند سوال مطرح است: عنصر فاعل شناسای متن و کسی که این داستان را تجربه کرده کیست؟ چه کسی سوژه‌ی ماست؟ در این داستان، راوی اول شخص همان کسی‌ست که داستان را تجربه کرده است. سوال دیگری که باید مطرح شود این است که عنصر فاعل شناسای متن (شخصیت ما) چه چیزی را تجربه کرده. در داستان، شخصیت چیزهایی مثل زلزله، چرخاندن علم و چیزهای دیگری را تجربه کرده است. سوالات بعدی که باید مطرح شود محدوده‌ی زمانی و مکانی‌ست که شخصیت داستان آن حوادث را در آن‌ها تجربه کرده است؛ برای مثال در این متن، زمان مربوط به هفت سال پیش و مکان داستان احتمالن اردبیل است. چگونگی اتفاق افتادن حادثه که داستان آن را توضیح داده است، مخاطب را به چند شناخت می‌رساند: موضوع متن، شناخت متن، فرم متن و نوع روابط علت و معلولی. برای پرداختن به هستی و درون متن، ابتدا باید حادثه‌ها را تشریح کنیم. برای این کار ابتدا باید به رویداد داستان، چرخه و ارتباط آن بپردازیم. پس از آن با طرح (Plan) روبه‌رو هستیم که در واقع خود داستان است. رضا براهنی از پلن به‌عنوان طرح و توطئه یاد کرده و شفیعی کدکنی از آن به عنوان پیرنگ نام برده است. حادثه در واقع آن چیزی است که در یک جمله می‌تواند اتفاق بیفتد، مثلن در این داستان می‌تواند برخورد با مادر یا چرخاندن علم باشد. وقتی این حادثه‌ها به‌هم مربوط می‌شوند، با رویداد مواجه می‌شویم. حادثه‌ها زمانی به داستان تبدیل می‌شوند که روابط علت و معلولی در داستان وجود داشته باشد، یعنی دلیلی منطقی برای حادثه‌هایی که در داستان اتفاق می‌افتد و آن حادثه را در داستان مانند قندی که در لیوان آب حل می‌شود و براده‌های آن را هم نمی‌بینیم حل کنیم. اگر حادثه‌ها و روابط علت و معلولی چیدمان خوبی داشته باشد، با متنی داستانی روبه‌رو هستیم. برای تبدیل کردن این متن به داستان، با پرداخت، توالی و... مشکل داریم. بیان داستان نیز باید اصلاح شود و نویسنده در انتخاب کلمه دقیق‌تر باشد. داستان باید برای باورپذیری دارای زیرساخت باشد؛ برای مثال کسی که از عقاید مسلمانان آگاه نیست نمی‌تواند داستانی در این‌باره را درک کند. فلش‌بک‌ها در داستان به خوبی انجام شده اما نویسنده از پرداخت صحیح آن درمانده است. او باید برای عوض شدن هر فضا تمهیدی ایجاد می‌کرد تا ذهن مخاطب را آماده کند. در پایان این‌که یک نویسنده نباید بترسد؛ ترس مانع نوشتن او و بروز احساسات و عقاید واقعی نویسنده می‌شود؛ ترسی که می‌تواند ناشی از تفکر نویسنده درباره‌ی عواقب چیزی باشد که می‌نویسد.



پریـــود



ساعت دو و نیم بعد از ظهر یک روز تابستان است. امروز پریود می‌شوی. شاید همین الان که داری حاضر می‌شوی. شاید یک ساعت دیگر. شاید تا شب طول بکشد، اما داری پریود می‌شوی. بله همین امروز که باید به همراه چند نفر به سمت بیمارستان حرکت کنی، پریود اتفاق می‌افتد. آخر پریود که فهم ندارد. نمی‌داند امروز وقتش نیست. فقط به ساعت بیولوژیکی خود اهمیت می‌دهد. داری حس می‌کنی کمرت کمی تیر می‌کشد. حس می‌کنی ترشح داری. آه بهتر است بهش فکر نکنی. کلی کار هست که باید در اولویت قرار بگیرد. حلزون آویخته به آینه را ببین. تکان می‌خورد. تکان‌هایش هیپنوتیزم‌کننده است؟ اما تو که نباید هیپنوتیزم بشوی. حرکت کن. با خودت می‌گویی لعنت به امروز الان باید در رختخوابم باشم... حالا ترمز می‌کنی و پیاده می‌شوی. زنگ در را میزنی. تخمدان‌هایت کمی درد دارد. خیلی خب نمی‌گویم کمی. اصلن زیاد درد دارد. انگار دارد باد می‌شود. درست حدس زدم؟ انگار بادکنک است. اما که زیاد باد نمی‌شود که بترکد. دلت نمی‌خواهد بایستی! هی قدم می‌زنی. چپ، راست. راست، چپ. بالاخره زن میان‌سال بیرون می‌آید. در صندلی جلویی می‌نشیند. دو زن و چند بچه در سن‌های متفاوت را هم در ماشینت داری. یک درجه‌ی دیگر کولر را زیاد می‌کنی. هنوز حرکت نکردی که می‌بینی زن میان‌سال توی کیف بزرگ سیاهش را می‌گردد. بله اهمیتی ندارد. صدای کیسه‌ی نایلونی می‌شنوی. باز هم اهمیتی ندارد. بعد از چند لحظه هم صدای شِق‌شِق گرفتن ناخن‌هایش را می‌شنوی. اوه خدای من. اول لای ناخن چسبیده به گوشتش را باز می‌کند، بعد با ناخن‌گیر همه‌اش را می‌گیرد. بیشتر از این‌که ناخن‌های پرت‌شده به هر گوشه‌ای آزارت بدهد، صدای ناخن‌گیر فشرده‌ات می‌کند. می‌دانم پریودی‌ات نزدیک هم که نباشد، باز هم ناراحتت می‌کند. حتمن با خودت می‌گویی چه می‌شود این زنیکه را با آن ناخن‌گیر گنده‌اش به بیرون پرت کنم! از آینه به بچه‌ها در صندلی عقب نگاه می‌کنی. دارند آواز می‌خوانند اما، نیمه رها می‌کنند. جیغ می‌کشند و بعد دعوایشان می‌شود. زن عقبی با زبانی که تو حالیت نمی‌شود با زن جلویی بلندبلند حرف میزند. از اول که وارد ماشین شد، شروع کرد به حرف زدن. حتمن الان وقت تخمک‌گزاریش است. بحث‌شان هم حسابی داغ کرده. لوله‌ی تفنگ خورشید صاف چشمان تو را هدف گرفته. از پشت شیشه‌ی گُه گرفته‌ی ماشین و دودیِ عینک هم باز تیز حمله می‌کند به تو. عرقت از پیشانی می‌ریزد. با دستمال پاک می‌کنی. مچاله‌اش می‌کنی و لای پایت می‌گذاری. آدرس را دوباره باید بپرسی. یادت نمی‌آید کجا باید بروی. زن میان‌سال به تو می‌گوید که باید از روی یک پل بگذری نه از کنارش. هیچ پلی نمی‌بینی. دور می‌زنی. مسیر را اشتباه رفته‌ای. باید دور بزنی. حلزون آویزان به آینه با حرکات آونگی تکان می‌خورد. نه نگاهش نکن. فقط دور بزن. خب، باز می‌روی و بالاخره جایی ماشین را پارک می‌کنی. زن هنوز دارد حرف می‌زند. تا وقتی تو را مستقیم مخاطب خود قرار نداده است برایت اهمیتی ندارد چه می‌گوید. از پله‌ها بالا می‌روید. به راست برو تا ته. یک دو راهی است؛ باز هم به راست تا ته. مردها جلو در نیمه‌باز ایستاده‌اند. طوری نگاه‌تان می‌کنند که انگار خیلی وقت است منتظر یک شخص جدیدالورود بودند تا حوصله‌ی سررفته‌شان

کمی سـر جایش بیاید. اما خود را ناراحت نشـان می‌دهند. همین هم ازشـان انتظار می‌رود. پیرزن نیمه‌هوشیار را روی تخت می‌بینی. با چشـم‌های نیمه‌مسـت نگاهت می‌کند و هم‌زمان خون بالا می‌آورد. زیر دهانش کیسـه‌ای گرفته‌اند. کیسـه‌ای که تویش فقط خوناب اسـت. دسـت‌ها و پاهای ورم‌کرده‌ی پیرزن بنـدبنـد رگ‌هـای تو را پـاره می‌کند. تن پیرزن با بزرگی سـرش جور درنمی‌آید. تو، سـنگینی سرت را تحمـل نمی‌کنی. حالت تهوع داری. بوی عرق و خوناب نمی‌گذارد نفس بکشـی. چشـمت می‌افتد به کیسـه‌ی ادرار روی زمین. سـرت گیج می‌رود. چشـمانت سیاهی می‌رود. دسـت را به لبه تخت می‌گیری. همه تو را زیر نظر دارند. مبادا کار اشتباهی بکنی، مودب بایست.

فاطمه امیرباقری

نقد و بررسی

منتقد دو وظیفه دارد، اول این‌که چیزهایی را در متن کشف کنـد کـه فکر می‌کند مخاطب آن‌ها را نمی‌فهمد و وظیفه‌ی دیگر پیشـنهاد به مولف اسـت. از آن‌جایی که این اثر یک روایـت خطی و ملموس اسـت و گپی میان مخاطب و اثر نیسـت، از بخش اول صـرف نظر می‌کنیم و بـا ارائـه‌ی پیشـنهاداتی به نویسـنده، به برداشتن گپ میان این اثر و اثر بعدی می‌پردازیم.

داستان، یک داستان کوتاه با موضوع پریود است و نمی‌توان از نویسـنده اشـکال گرفت که چرا تا این اندازه از پریود حرف می‌زند. پرداختن به این موضوع در یک داستان کوتاه مسـتلزم ایجاد یک فضای ابزورد است. به گونه‌ای که راوی داسـتان پریود اسـت و وقتی پریود است همه چیز را پریود می‌بینـد؛ پریودی که در ذهن و در جامعه نیز اتفاق می‌افتد. امـا این پریود چگونه اتفاق می‌افتد؟ چگونه ما می‌توانیم از مقوله‌ی پریود استفاده‌ای استعاری بکنیم؟ برای مثال اگر من به‌جای نویسـنده‌ی اثر بودم، فضـای تاکسی و بیمارستان را که به مسـأله‌ی پریود نامربوط است، وارد داستان نمی‌کردم. زیرا فضای آن از نیمه کاملن خراب می‌شود. در این داستان نویسـنده می‌توانسـت از تکنیک اندروژنی اسـتفاده کند و ناگهان نشـان دهد، شـخصـیتی که از پریود حرف می‌زند اصلن زن نبوده و مردی‌ست که حالت‌های مختلف پریودی دارد. مردی را فرض کنید که با کسـی خوابیده و شـرتش کثیف اسـت. کسـی که وقت ندارد و از قضـا راننده‌ی تاکسـی‌سـت یعنی مرد هم می‌تواند پریود باشـد. لزجی پوسـت و آثار روی شـرتش می‌تواند نشـانه‌ای از پریودی باشـد. در صورتی که هدف نویسنده خلق یک اثر آوانگارد باشد، این کار از نظر منطق زبانی نیز می‌تواند درست باشد؛ یعنی مخاطب در حالی که کاملن مطمئن بود راوی داسـتان زن اسـت، متوجه می‌شـد او یک مرد اسـت. این مسـأله می‌تواند به جامعه ارجاع داده شـود و موضوع داستان باشد. این‌کـه پریودی و حتی مـادری مختص زن‌ها نیسـت. یک نویسـنده‌ی مرد به‌راحتی نمی‌تواند از زایمان بنویسـد. در صـورتی که زایمان فقط به دنیا آوردن بچه نیسـت. نوشـتن شـعر، داسـتـان یا هر نوع اثر هنری دیگر می‌تواند نوعی زایمان باشـد. در واقع هر خلقی یک زایمان اسـت. یکی از ایرادهای این داسـتان نداشـتن طرح (Plan) است. نویسنده می‌توانسـت با خلق یک داسـتان آوانگارد و تبدیل راوی به یک مرد، حالت پریودی را با یک طرح بنویسـد. از طرفی اگر نویسـنده در این جهت حرکت می‌کرد، می‌توانسـت در داسـتان شخصیت‌پردازی نیز داشته باشد. با دیدن پیرزن در بیمارسـتان و توصیف آن، اتفاق عجیبی در داستان نمی‌افتد. در داسـتان از شخصیت و از مکان‌ها آدرسی داده نمی‌شود. مکان حرف نمی‌زند و صدایی از اشیاء بیرون نمی‌آید. زبان داسـتان در جاهایی دچار تزلزل می‌شود. با این حال داستان تم خوبی دارد. نویسـنده با این‌که می‌توانسـت داسـتانی آوانگارد خلق کند، اما راه خود را گم می‌کند و داسـتان را مانند نوشتن یک مقاله پیش می‌برد.

در داسـتـانی کـه در آن، تـا این اندازه از پریود حرف زده می‌شـود و هرچه در آن دیده می‌شـود پریود اسـت، باید با اسـتفاده از تکنیک اندروژنی جامعه و فرهنگی را که پریود



است نمایش داد و نباید مسأله‌ی پریود را ول کند. اما در شیوه‌ای که نویسنده در پیش گرفته، نیازی نبود که این‌گونه در مورد پریود حرف زده شود. می‌توانست چند جمله در مورد پریود بنویسد و بعد بدون تغییر شخصیت راوی، داستان را با یک پلن پیش ببرد و طبق رویه‌ی رفتن به بیمارستان و چگونگی این اتفاق نوعی زمان متنی را در داستان خود رعایت کند. رعایت این موضوع از آن‌جا مهم است که زن‌ها بعد از برهه‌ای از زمان دچار یائسگی می‌شوند و دیگر پریود نمی‌شوند و نویسنده می‌توانست بین این مسائل ارتباط برقرار کند. متاسفانه نویسنده روی مسأله‌ی داستان فکر نکرده و در نتیجه، موضوع تبدیل به دغدغه نشده است، چراکه پریود می‌تواند برای بسیاری از زن‌ها یک دغدغه و مسأله‌ی رنج‌آور باشد. نویسنده می‌توانست جنسیت‌زدایی کند. تکرار سوژه‌هایی نظیر عمل زایمان و پریود کمتر توسط زنان انجام می‌شود. این در حالی‌ست که زن‌ها خیلی بهتر می‌توانند از عهده این سوژه‌ها بربیایند و دردمندتر و عمیق‌تر در مورد این مسائل بنویسند.

آیــنه



روی زمین افتـاد، تکـه‌های آینه کنارش برق می‌زد، حالش وخیم بود و صـــدایش در نمی‌آمد، با چشـــم‌های اُریب به سـقف زل زده بود و سـعی داشـت متمرکز شـده و چیزی بگویـد، ولی جز چرنـد نگفـت. خونش کف اتـاق را مثـل فرش پوشانده بود، خس خسی کرد و صدایش محو شد.
با او مشـکلی نداشـتم، گاهی توی گوشـم زمزمه می‌کرد و همه چیز را توضـیح می‌داد، برای هر موضـــوعی دلیل می بافت و آن‌قدر حرف می‌زد تا چشم‌هایم بسته می‌شد.
گاهی هم که سرحال بود، چند سطر از آهنگی را که اخیرن شـــنیـده بودیم، مدام تکرار می‌کرد، آن‌قدر که صـــدایم را طوری بر سرش هوار می‌کردم که صدایش می‌برید. وای به روزی که حشـری می‌شـد، دیگر دسـت از سـرم ور نمی داشــت، مثل خانم رئیس فیلم ســالو، صــحنه‌های پورن را جوری با آب و تاب برایم به تصـویر می‌کشید که مثل مرغ پرکنـده لـه‌لـه می‌زدم. امـان از زمـانی که کتابی می‌خواندم. نظریات فلســـفی می‌بافت، برای‌شـــان روابط علت معلولی معین می‌کرد و آن‌قدر توضـیح می‌داد که مجبور می‌شـدم با یک خفه شوی بلند، خفه‌اش کنم. همین چند روز پیش بود که در گوشـــم بارها زمزمه کرد: «آدم‌ها تصــاویری هســتند واقعی، از حقیقتِ آن‌چه که در ذهن‌شـــان رخ می‌دهد». اما وقتی کنار دیوار موهایم را دسته کردند و لباسم را مثل تکه های کاغذ جرواجر، حتی زمانی که زیر دســـت‌شـــان مثل گوسـفند لب تیغ می‌لرزیدم یا وقتی که سـنگ را محکم بر سـر یکی‌شـان کوبیدم و بعدش تمامم قرمز شـد و دیگری فرار کرد، هیچ نگفت.
به صـورتِ پسر که روی سینه‌ام آرام گرفته بود، خیره شدم، چشم‌های اُریب نیمه بازش تمام تنم را لرزاند.
سـنی نداشت، هنوز پشت لبش سبز هم نشده بود، چرا باید برای حشرش می‌مرد، بیچاره پسر.
گرمی خونش بدنم را داغ و جسـم سـردش هوش از سـرم پرانده بود، آن چشم‌های خیره، تنم را به رعشه می‌انداخت، کنارش زدم و با سرعت آن کوچه‌ی تاریک را ورق زدم.
از آن روز بود کـه شـــروع کرد به تشـــریح ریز به ریز آن صـحنه. مدام در گوشم از چشم‌های اریب، دهان نیمه‌باز و پشـت لبی که سـبز نشده بود می‌گفت و هرروز آن را برایم تکرار می‌کرد.
از زندگی که ناتمام ماند و کارهای نکرده‌ی پسـر تا عشــق هایی که نابود شد و رابطه‌هایی که شکل نگرفت و از مرگی که شـاید باعثش ترسـاندن او از جنسیت پنهان من بود، در گوشم نعره می‌زد.
حالا که پشــت به آینه ایســتاده‌ام و کلت کمری قدیمی پدر بزرگ در دهانم برق می‌زند،باز هم بیخیال نمی‌شود و پشت سـر هم برایم از معصومیت آن چشم‌های اریب نیمه‌باز می گویـد. حرف زدنش آن‌قـدر ســـرعـت گرفته که صـــدای کلماتش را نمی‌شنوم، ماشه را می‌کشم.

ساحل نوری

نقد و بررسی

این داســتان چند ویژگی خوب دارد. اولین ویژگی، نثر آن اســت که البته هنوز می‌توان آن را بهتر کرد. در نثر داســتان نمی‌توان به هیچ انتهایی بســنده کرد و نثر و زبان داســتان، همیشــه می‌تواند بهتر شــود، یعنی هرآن‌چه که انســان تولید می‌کند، می‌تواند وجه بهتری از لحاظ اجرایی داشــته باشــد. نویسنده‌ای که زبان قدرتمندی دارد، می‌تواند گپی را که بین نیت مولف و متن ایجاد می‌شود، کم‌عرض‌تر کند یا به قول قدیمی‌ها، فاصــله دل و دســت را کم‌تر کند. از همین رو بســیار مهم اســت که نویســنده یا شــاعر، زبان داســتان یا شــعرش را قوی کند. از این نظر نویســنده در این داســتان خوب عمل کرده اســت اما داســتان چند مشــکل هم دارد. مشـکل اول که بارها به آن اشـاره شـده این است که خیلی اهمیت دارد تم داستان یا طرح آن با قالب انتخاب شده هم خوانی داشــته باشـد. طرحی که در این‌جا شـاهد آن هستیم مناسـب یک داسـتانک نبوده و باید در داسـتانی کوتاه و در حجمی بزرگ‌تر پرداخت شــود. می‌توان دو نوع برخورد با این متن داشــت. یکی از آن‌ها، برخورد آینه‌ای یا کنش‌های یاخته‌های عصــبی یا نورون‌های آینه‌ای‌ســت، در تقابلی که بین آنیما و آنیموس وجود دارد، یعنی ما به‌جای این‌که مثل داسـتان‌های قدیمی و کلاسـیک یک شخصیت نرینه و یک شــخصــیت مادینه داشــته باشــیم، این هر دو را در یک شـخصـیت برده، به مثابه‌ی آنیما و آنیموس این دو را دچار تقابل آینه‌ای کنیم. نوع دیگر این برخورد، زمانی‌ســت که ما از طریق انـدروژنی عمـل کنیم، یعنی فرض کنیم این‌جـا مردی وجود دارد که در گوشـش می‌خواند و خوبی داستان هم در همین اســـت کـه این امکـانـات را ایجاد می‌کند که خواننده فکر کند، شخصیت آن دچار مونولوگ و خودگویی درونی نیسـت و مرد دیگری در داسـتان وجود دارد. این‌که داستان دو تاویلی بوده و دو داستان به صورت هم‌زمان اجرا می‌شــود، یکی دیگر از عناصــر جذاب آن اســت. نوعی از یاخته‌های عصـبی یا نورون‌ها هسـتند که نورون‌های آینه‌ای (Mirror Neurons) نامیده می‌شــوند. نورون به یاخته‌های عصــبی‌ای می‌گویند که نســبت به پیام‌رســانی تحریک می شــوند و انگیزش‌پذیرند، مثلن اگر انســان نورون آینه‌ای نداشت، هرگز زبان را یاد نمی‌گرفت، چون نورون‌های آینه ای نسـبت به صـدا بسـیار حساس‌اند. یکی از فرق‌های بین انسـان و حیوانات، در این است که حساسیت انسان نسبت به صدا بیشتر از حیوانات است؛ مثلن یک میمون را هنگامی که به او غذا می‌دادند، مورد آزمایش و بررســی قرار دادند کـه چگونه این نورون‌های آینه‌ای تحریک می‌شــوند؛ این آزمایش عینن بر روی میمون دیگری صورت می‌گیرد و باز هم نورون‌های آینه‌ای میمون دومی تحریک می‌شـوند، حالا این به چه معناســت! نورون آینه‌ای، نورونی‌ســت که وقتی جـانوری کـار یـا عملی را انجام می‌دهد یا می‌بیند که کس دیگری هم در حال انجام آن عمل اسـت، تحریک می‌شود؛ یعنی این نورون شــبیه آینه عمل کرده و رفتارهای دیگر را کپی می‌کنـد، انگار که این رفتار را خودش انجام داده. پس ما قبول می‌کنیم که چرا اسـم این داستان «آینه» است، چون شاهد تقابلی هستیم بین آنیما و آنیموس. نویسنده در بخش اول داستان، راوی را عوض می‌کند که چندان جالب نیست و بخشی که درباره آینه است پرداخت بیشتری می‌خواهد و باید تمهیدی ایجاد می‌شـد تا فضـای داستان ساخته شود یا این‌که به آن شـکل داده می‌شد. از طرفی ما با دو شخصیت روبه‌رو هسـتیم، یعنی دو شـخصیت بیرونی که طبق روایت اول، یک مرد و یک زن هســتند و دیگری آنیما و آنیموس که باید به این دو مورد اخیر هم به‌مثابه‌ی یک شــخصــیت پرداخـت. حـالا بـایـد دیـد که این پرداخت چگونه اتفاق می‌افتد. در بعضــی داستان‌ها برخی نویسنده‌ها در همان اول داسـتان کوتاه، به معرفی شـخصـیت‌شان به صورت مستقیم می‌پردازند. باید توجه داشـت که پرداخت مستقیم خصیصه های شـخصیت‌ها، معمولن در داستان‌هایی اتفاق می‌افتد که در آن‌ها با تعدد شخصیت‌ها روبه‌رو هستیم، مثلن در رمان، تعداد شـخصـیت‌ها زیاد اسـت و این‌که در خلال اکت‌ها و حوادث به شـخصـیت‌پردازی برسیم کار سختی‌ست، یعنی نویســنـده هیچ وقـت فرصـــت این را پیدا نمی‌کند که به

پرداخت غیرمستقیم این خصیصه‌ها بپردازد و به همین علت خصوصیات شخصیت‌ها را در یک یا دو جمله از زبان خود یا یکی از شخصیت‌های داستان بیان می‌کند. در داستان‌هایی که دارای یک یا دو شخصیت اصلی هستند، پرداخت مستقیم شخصیت‌های داستان خوشایند نیست و داستان را ضعیف می‌کند. بهتر این است که نویسنده به‌طور غیرمستقیم در خلال حادثه‌های داستان از طریق دیالوگ یا کردار شخصیت یا رفتار او، شخصیت‌پردازی کند. اما ما در این داستان می‌بینیم که این اتفاق نمی‌افتد، یعنی شاهد هیچ تقابلی از لحاظ آنیما و آنیموس نیستیم. ویژگی‌هایی که درباره‌ی آن پسر یا مرد در داستان گفته می‌شود، همان مرد درون راوی یا آنیموس است.

اما اشکال نویسنده این است که این آنیموس تنها و تنها غُر می‌زند و از خودش چیزی نمی بینیم. می‌گویند معمولن زن‌ها عاشق مردهایی می‌شوند که شبیه آنیموس آن‌ها و مردها عاشق زن‌هایی می‌شوند که شبیه آنیما یا زن درون‌شان هستند، یعنی این‌ها شخصیت و خصیصه‌هایی دارند که باید به آن‌ها پرداخته شود. برخورد زیبایی‌ست که این داستان برخلاف نوع کلاسیک‌اش که دو شخصیت زن و مرد را می‌آورد، دو شخصیت را در یک نفر پیدا می‌کند و این یک رفتار غیرجنسی و اندروژنی محسوب می‌شود که جذاب است ولی کافی نیست. بعضی وقت‌ها در رمان‌ها می‌بینیم که نویسنده شخصیت‌های متعددی دارد ولی در این بین فقط دو شخصیت، اصلی بوده و بقیه فرعی هستند که بر این اساس فقط باید به جزئیات این دو شخصیتِ اصلی که کنش اصلی داستان، پیرامون آن‌هاست پرداخت، نه همه‌ی شخصیت‌ها. بسیاری از نویسنده‌ها به پرداخت شخصیت‌هایی می‌پردازند که فرعی هستند و باید از کنارشان بگذرند، در صورتی که در شخصیت‌پردازی نباید به جزئیات همه‌ی عناصری که وارد داستان می‌شوند پرداخت. بیشتر این عناصر فرعی گذرا هستند، یعنی در لحظه کارکرد خود را دارند و محو می‌شوند، بنابراین نیاز نیست که به شخصیت آن‌ها هم بپردازیم. در واقع این‌که نویسنده‌ای بتواند تشخیص دهد که وارد جزئیات کدام شخصیت بشود مهم است. نکته‌ی مهم دیگر که باید مورد توجه قرار بگیرد، این است که نباید تمام لحظه‌هایی که بر شخصیت‌های اصلی داستان می‌گذرد با ذکر جزئیات در داستان بیاوریم، بلکه فقط به آن لحظه‌هایی اشاره کنیم که در حادثه‌ها و شکل‌گیری داستان نقش دارند. بعضی مواقع نویسنده از خصیصه‌هایی می‌گوید که در طول داستان از آن



ها هیچ کاری نمی‌کشد و نقشی در داستان ندارند. در این صورت ما باز هم با تیپ‌سازی روبه‌رو هستیم و در اصل، نشانه‌های گروهی آورده می شوند. نکته‌ی مهم دیگری که باید به آن اشاره کرد نوع راوی و انتخاب آن است. معمولن داستان‌هایی که با راوی اول شخص تعریف می‌شوند، داستان‌هایی حسی و عاطفی هستند، چراکه خود نویسنده در حال تجربه است. ولی داستان‌هایی که از زبان سوم شخص روایت می‌شوند، داستان‌های حادثه‌ای‌اند. بهتر است که در انتخاب نوع راوی به فضای معنایی داستان توجه کنیم. اگر نویسنده همان نوع راوی اولی، یعنی سوم شخص را در کل داستان ادامه می‌داد بهتر بود. یعنی دوربین کل این ها را تشریح می‌کرد.

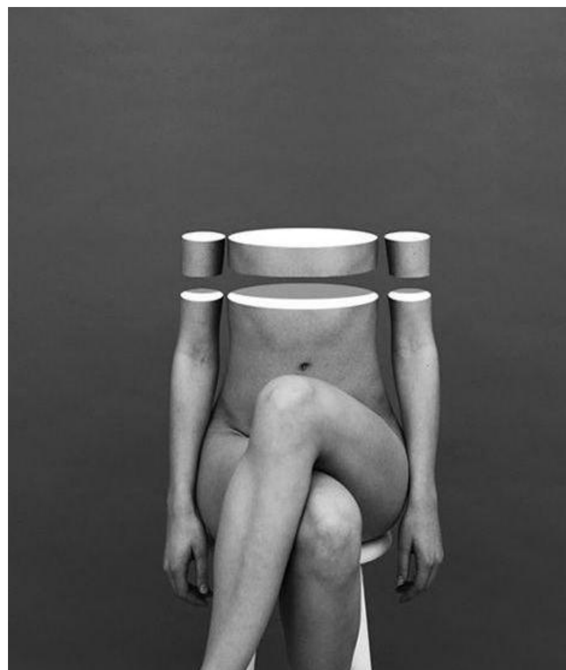
در ادامه متن داستان را بررسی می‌کنیم:

(روی زمین افتاد، تکه‌های آینه کنارش برق می‌زد، حالش وخیم بود و صدایش درنمی‌آمد) در این قسمت صحنه‌ی آخر داستان را می‌بینیم؛ یعنی در این قسمت خودکشی کرده و حالا در حال خس‌خس است و خون ریخته و...، ولی این

ها کمک زیادی نمی‌کند و فقط نشـان می‌دهد که چرا اسـم داسـتان باید آینه باشـد. این سطر باید در دل داستان کاشته می‌شـد. در اصـل، داسـتان از این‌جا شـروع می‌شود: (با او مشـکلی نداشـتم، گاهی توی گوشـم زمزمه می‌کرد و همه چیز را توضـیح می‌داد، برای هر موضـوعی دلیل می‌بافت و آن‌قدر حرف می‌زد تا چشم‌هایم بسته می‌شد. گاهی هم که سرحال بود، چند سطر از آهنگی را که اخیرن شنیده بودیم، مدام تکرار می‌کرد، آن‌قدر که صـدایم را طوری بر سـرش هوار می‌کردم که صـدایش می‌برید.) بهتر بود گفته می‌شـد: «صـدایم را طوری بر سرش هوار می‌کردم که خفه می‌شد» یا «خفه‌خون می‌گرفت.» برای این‌که بتوان نثر خوبی نوشت باید دقت خود را بالا ببریم. (وای به روزی که حشـری می شد) در این نوع داستان باید شاهد یک‌جور بی‌طرفی باشیم، این بیان چندان جالب نیست، چراکه «حشری می‌شد» بیشتر در زبان لوگو اسـتفاده می‌شـود و انتخاب خوبی برای آن قسـمت از داسـتان نیسـت؛ مثلن می‌توان گفت: «وای به روزی که تحریک می‌شد.»

(دیگر دسـت از سـرم ور نمی‌داشـت) این‌جا هم «ور نمی داشـت» زبان لوگو بوده و باید گفته شـود «برنمی‌داشـت». (مثل خانم رئیس فیلم سـالو، صـحنه‌های پورن را جوری با آب و تاب برایم به تصـویر می‌کشـید که مثل مرغ پرکنده لـه‌لـه می‌زدم.) این‌جـا هم می توان کلمـه «برایم» را حـذف کرد. بـایـد در نوشـتن اندکی خسـاسـت به خرج داد تا نثر سـرراسـت‌تر و زیباتر شـود. (امـان از زمـانی کـه کتابی می خواندم. نظریات فلسـفی می بـافـت، برایشـان روابط علت معلولی معین می‌کرد.) در این قسـمـت بین «علـت معلولی» جـای خـالی یک «و» دیده می شود که از این دست اشتباهات در این متن زیاد است. در ادامه به نکته‌ی جالبی می‌رسـیم، آن‌جا که نویسـنده می‌گوید آنیموس به عنوان روان هشـدار دهنده مدام سرش هوار می کشد و «تو»ی نویسنده هم با او تقابل دارد و سرکوبش می کند؛ این «تو» همان آنیماسـت که به دلیل زن بودن راوی غالب اسـت. (امان از زمانی که کتابی می‌خواندم) این جمله ی زیبایی نیست. در ادامه گفته می‌شود (اما وقتی کنار دیوار موهایم را دسـته کردند و لباسـم را...) این‌ها هم بیان کننده تجربه‌ای اسـت که راوی در آن مورد تجاوز قرار گرفته و آنیموسش بی‌کار نشسته یا آن مردی که با او بود هیچ کاری نکرده اسـت. (اما وقتی کنار دیوار موهایم را دسـته کردند.) در این قسمت فعل «دسته کردند» مناسب نیست.

(و لباسم را مثل تکه‌های کاغذ جرواجر، حتی زمانی که زیر دست‌شان مثل گوسفند لب تیغ می‌لرزیدم یا وقتی که سنگ را محکم بر سـر یکی‌شان کوبیدم و بعدش تمامم قرمز شد و دیگری فرار کرد، هیچ نگفـت.) می‌توان «هیچ نگفت» را جور دیگری بیان کرد؛ مثلن «هیچ کاری نکرد» تا این برملا نشـود که کسـی که چیزی نگفت همان آنیموس راوی‌ست. این داسـتان باید به گونه‌ای نوشته شود که خواننده مدام در شـک بـاشـد که این مرد وجود خارجی دارد یا آنیموس راوی‌سـت. باید جوری با داسـتان برخورد کرد که تا جای ممکن چندتاویلی باشد.



(به صـورتِ پسر که روی سینه ام آرام گرفته بود، خیره شـدم، چشـمهـای اُریب نیمه بازش تمـام تنم را لرزانـد.) در این قسـمت راوی با سـنگ بر سـر پسـر کوبیده و روی سـینه‌اش مرده. (سـنی نداشـت، هنوز پشـت لبش سبز هم نشده بود، چرا بـایـد برای حشـرش می مرد.) این‌جـا هم با بیان جالبی روبـه‌رو نـیسـتیم؛ مثلن در جـملـه‌ی «چـرا بـایـد برای حشـرش مـی‌مـرد» کلمـه‌ی

«حشـر» انتخاب درسـتی نیست، چراکه این پسر از این هم فراتر رفته و می‌خواهد به حریم شـخصـی دیگران تجاوز کند. (گرمی خونش بدنم را داغ و جسـم سـردش هوش از سـرم پرانده بود، آن چشـم‌های خیره، تنم را به رعشـه می انـداخت، کنارش زدم و با سـرعت آن کوچه‌ی تاریک را ورق زدم.) بـاز هم گفتن «هوش از سـرم پرانـده بود»، بـا سـردی جسـم پسـر هم‌خوانی ندارد و بیان جالبی نیسـت. نویسـنده باید بیشتر از این‌ها در انتخاب کلماتش دقت کند. در ادامه که راوی می‌گوید «کوچه‌ی تاریک را ورق زدم» با رفتار بهتری با زبان روبه‌رو هستیم. فهم این موضوع که چرا قیدها کنش گرامایی یا دسـتور زبانی در داسـتان ندارند و افعال به عنوان کارواژه این کنش را ندارند یا این‌که چرا در داستان، «فردا» آن فردای بیرونی نیست و چرا زبان تخیلی و زبان متنی در داسـتان داریم و زبان علمی ارزشـش را از دسـت می‌دهد، در صـورتی که اغلب نوشـته‌های ایرانی تبعیـت از زبـان علمی می‌کننـد، مهم اسـت. همان‌طور که پیش‌تر گفته شـد، این داستان نباید یک داستانک باشد و به پرداخت نیاز دارد. سـوژه داسـتان جالب اسـت اما برخورد نویسنده با آن مثل این است که یک دریا آب را بریزد درون یک بشـکه یا یک بشـکه آب را خالی کند درون یک تنگ. مشـکل این‌جاست که موضوع داستان با قالب آن هم‌خوانی نـدارد و این طرح باید در داسـتان بلندتری به آرامی پیش برود. مثال دیگری می‌زنیم، باید برای اندازه قندی که داریم میزان معینی آب در نظر بگیریم اگر آب کمی داشـته باشیم همه قند ما درون آن حل نمی‌شـود و برعکس اگر آب زیاد باشد چیزی که ساخته می‌شود اصلن شیرین نخواهد بود یا به عبارت دیگر خواندنی نمی‌شـود. در نتیجه این‌که قالب درستی برای داستان انتخاب شود نکته‌ی خیلی مهمی است که باید مورد توجه قرار گیرد. چون اگر داستان را کوتاه در نظر بگیریم باعث می‌شـود خیلی از شـخصـیت‌ها سـاخته نشـوند؛ پرداخت آنیما و آنیموس باید بهتر انجام می‌شـد و نویسنده از این عنصر بیشتر کار می‌کشید. باید توجه داشت که طرح داستان مثل چیدمان روی یک تابلو است؛ نویسنده حوادث را روی یـک تابلو می‌نویسـد و بعد به رابطه بین حوادث و شـخصـیت‌ها توجه می‌کند و ناگهان می‌بیند که یکی از این روابط پیوسـت درسـتی ندارد و در نتیجه آن را حذف می‌کند یا متوجه اشکالاتی در روابط علت و معلولی داسـتان می‌شـود و شـروع می‌کند به نظم بخشـیدن به آن. منظور این است که نویسنده اول باید طرح داستانش را مثل یک نقاشـی روی تابلو بکشـد تا ناهماهنگی‌ها را تشخیص دهد. بار دیگر باید گفت که طرح داستان خوب است یعنی همین کـه تقـابل بین مرد و زن را بیرونی نکرده و هر دوی این‌ها در یک نفر دیده شـده که باعث می‌شـود با اندروژنی از نوع دوم مواجـه شـویم جالب اسـت. البته هیچ‌گاه در ادبیـات ایران کسـی بـه طور جدی به مسـأله‌ی برخورد غیرجنسـی نپرداخته اسـت. این احتمال وجود دارد که در پنجاه یا شـصـت سـال آینده همه به صـورت اندروژنی بنویسند؛ یعنی ما نمی‌توانیم تشخیص دهیم که نویسنده مرد اسـت یا زن؛ مثلن در کشـوری مانند آلمان تا هجده سالگی هیچ جنسـیتی برای فرد انتخاب نمی‌شـود تا خودش این انتخاب را داشـته باشد. نظریاتی که فمنیست‌ها وارد ادبیات کردند هم بسـیار درخشان‌اند و توجه به آن‌ها مهم است. از این لحاظ این داسـتان یک داسـتان ایرانی نیست، یعنی می خواهـد از فروید بگذرد و به یک جنسـیت برسـد. ولی نویسنده به این جنسیت نمی‌پردازد و این نورون‌های آینه‌ای عقیم می‌ماننـد؛ در واقع مـا نـه بـا آینه بلکه با نوعی تقلید رفتاری روبه‌رو هسـتیم. همه‌ی آدم‌ها عاشـق خودشـان‌اند، یعنی آن کسـی که آنیموسـش غالب اسـت عاشـق آنیمای خودش اسـت و کسـانی هستند که مقلد آنیمای او هستند، یعنی آنیمای او که عاشـقش اسـت رفتاری می‌کند که این رفتار را در زنی می‌بیند و دقیقن همین باعث می‌شـود که از آن زن خوشـش بیـایـد. در نتیجـه زن هم در تقابل با مرد همین حالت را دارد. چگونه می‌توانیم با توجه به اندروژنی، داسـتان را بسـط داده و خصلت درون‌متنی آن را بالا ببریم. داسـتان نباید به گونه‌ای باشـد که مثل یک فاحشـه مقابل خواننـده قرار بگیرد و خواننـده با او بخوابد و تمامش کند. این‌گونه خواننده انرژی مصرف می‌کند، در صورتی که باید دریـافـت‌کننـده‌ی انرژی بـاشـد؛ یعنی باید برای او غذای

روحی و فکری تـدارک دیـد و بـه او ایده داد و او را پیش برد و تمـام این‌ها تنها با شـــناخت ممکن می‌شـــود. برای نویســش این داستان باید ابتدا آن را به صورت داستان بلند نوشــت و بعد کتابی درباره یاخته‌های عصـبی یا نورون‌های آینه‌ای خواند یا باید دید که آینه دارای چه کنشی است، چه کنشی بر هم‌جنس‌پنداری یا هم‌نوع‌پنداری دارد و چرا تقلید انقـدر اهمیـت دارد. همیشـــه می‌گوینـد میمونِ مقلد اما از میمون مقلدتر همان انســان اسـت و از انسان مقلدتر وجود ندارد؛ یعنی انســان تمام زندگی‌اش با تقلید سـرشـته شده، حتی از روی تقلید اسـت که عاشـق می‌شود، از روی تقلید حرف می‌زند، از روی تقلید است که فکر می‌کند اما ادبیات ضـد تقلید است، ادبیات نقطه‌ی مقابل انسان است، نقطه‌ی مقابل میمون. خدا انســـان نیســت، خدا تمام آن من‌ها و تو هایی‌ســت که چنین داسـتان‌هایی را می‌نویســند. خدا همان کسی است که داستان خدا را تولید کرد.



سانســور



مثل همیشــه برای این‌که زودتر به خانه برســم، مجبور بودم از وســط قبرســتان بگذرم. روی قبری نشسته بود، با این‌که هوا تـاریکی می‌رفت، ولی می‌توانســـتم اندام و قیافه‌اش را تشـخیص بدهم. قیافه زیبایی داشت و اندام خوش‌فرمی که در تـاریکی شـــب هم آدم را مجـذوب خود می‌کرد. تا به خودم آمدم، مثل یک جنازه رویش افتاده بودم. داشـت جیغ می‌کشید و گریه می‌کرد. دکمه‌هایش را باز کردم و شروع به لب گرفتن کردم. دیگر لختِ لخت بود، اما حس کردم تنش سـرد است. دوباره به چهره‌اش نگاهی کردم، چشمانش باز بود، ولی دیگر پلک نمی‌زد.

از یک‌طرف بی‌حوصله شده و از طرف دیگر کون‌گشادی‌اش گل کرده کتابش را می‌بندد، تا به حیاط رفته و هوایی عوض کند، اما کسی از پشت دستانش را می‌گیرد.

ـ شما مظنون هستید

ـ مظنون به...؟

ـ به قتل شخصیت این کتاب.

ـ من نویسنده‌ی این کتاب هستم، به چه دلیلی می‌تونید این اتهام رو بهم بزنین؟

– ببینین هرکی هم باشـین قاتل یکی از شـخصیت‌های این کتابین، دقیقن وقتی که شما این کتاب رو بستین، شخصیت این کتاب مرده بود.

ـ دلیل‌تون قانع کننده نیست!

ـ شخصیت داستان قرار نبود بمیره، ولی وقتی که شما کتاب رو بستین، مرد.

ـ من فقط خواستم هوایی عوض کنم فقط همین.

برمی‌گردد و کتابش را باز می‌کند

مثل همیشه برای این‌که زودتر به خانه برسم مجبور بودم از وسـط قبرسـتان بگذرم. زنی روی قبری نشـسته بود، بدون این‌کـه توجهی بـه او بکنم راه خـانـه را در پیش گرفتم. به خانه که رسیدم زنم مشغول شستن ظرف‌ها بود.

حسین محمدی

نقد و بررسی

منتقد باید بر داستان احاطه پیدا کند و نشان دهد که هر دال در داسـتان به چه مدلولی اشـاره دارد یا هر نشانه‌ای که در داســـتان می‌آید با چه چیزهایی این‌همان اســـت. در ادامه، مفصـل به توضـیح این موضـوع می‌پردازیم. این داسـتان، علی‌رغم مبالغه‌آمیز بودن، با اسـتعاره‌ای که برای سـانسـور می‌سـازد جذاب اسـت. داسـتان این‌گونه آغاز می‌شـود که نویسـنده مشغول نوشتن داستانش است و در آن گذری که از کنار گورسـتان دارد، توجهش به زنی جلب می‌شود. این زن از طرفی می‌توانـد آنیمـای او بـاشـــد و از طرفی گور خودش که بر آن دراز می‌کشـــد، اما بیان عینی داســـتان به گونه‌ای اســـت که مخاطب فکر می‌کند او به آن‌جا رفته و با زنی خوابیده و یا به زنی یا مرده‌ای تجاوز کرده اســـت. در این قسـمت دارد داسـتان را تمام می‌کند و زمانی که بیرون می‌رود تا هوایی بخورد و دوباره برگردد و بنویســـد، دچار

توهمی می‌شود که آن پلیس یک سانسورچی است. از خودش می‌پرسد که آیا این داستان من در ارشاد سانسور نمی‌شود؟ آیا تکه‌ای از کتاب من را حذف نخواهند کرد؟ ما باید از این زاویه به داستان نگاه کنیم و این‌جاست که نویسنده این موضوع را با نوعی قتل این‌همان می‌کند، قتلی که خودش مرتکب شده است؛ یک قتل متنی. یادم هست که اوایل انقلاب، آن دسته از بچه‌محل‌های من که عضو مجاهدین یا گروه‌های چپ بودند، وقتی تحت تعقیب کمیته قرار می‌گرفتند، ازدواج می‌کردند. ازدواج کردن در فرهنگ ایرانی یعنی نوعی سر و سامان گرفتن و سربه‌راه شدن. والدین روستایی وقتی می‌دیدند فرزندشان چپ شده است یا کار سیاسی می‌کند، برایش زن می‌گرفتند تا به اصطلاح عاقل شود و به زندگی روزمره توجه کند. این مسأله در داستان تمثیل خوبی است؛ این‌که در انتها شخصیت نویسنده‌ی داستان، آن زنی را که در گورستان دیده بود در خانه خلق می‌کند. در نتیجه باید از این زوایا به داستان نگاه کنیم و فراتر از داستان برویم. البته اسم داستان به این تاویل و روایت بسیار کمک می‌کند.

یک داستان‌نویس را از نوع برخوردش با کلمه در هیئت نثرش می‌شناسند. این مسأله که نثر متین و زیبا باشد، بازی زبانی داستانی و جذابیت خوانشی داشته باشد، بسیار مهم است. اما در این متن نویسنده داستانش را رها می‌کند و باید در اجرای داستانش سخت‌گیرتر باشد.

(مثل همیشه برای این‌که زودتر به خانه برسم، مجبور بودم از وسط قبرستان بگذرم. روی قبری نشسته بود.)

این جمله زیبا نیست، چراکه کلمه‌ی «قبر» در دو جمله‌ی پشت سر هم تکرار شده است و نویسنده می‌توانست به‌جای کلمه‌ی «قبرستان» از «گورستان» استفاده کند. توجه به این نکات دقت نویسنده را نشان می‌دهد. نویسنده باید با زبان بازی کند، در نثر ویراژ بدهد و آن را زنده نگه دارد نه این‌که فقط نثر را وسیله بداند و با آن خشک و بی‌حس برخورد کند.

(با این‌که هوا تاریکی می‌رفت...): این جمله ضعف تالیف دارد و فاقد معنی است. نویسنده باید این جمله را این‌گونه می‌نوشت: «با این‌که هوا رو به تاریکی می‌رفت...» یا اگر می‌خواست با زبان بیشتر کار کند و جمله را زیباتر بیان بکند، می‌توانست بنویسد: «با این‌که در هوا تاریکی می‌ریخت...»

(ولی می‌توانستم اندام و قیافه‌اش را تشخیص بدهم. قیافه‌ی زیبایی داشت.)

باز هم کلمه‌ی «قیافه» را در دو جمله‌ی پشت سر هم تکرار کرده است. این مشکلات نشان‌دهنده‌ی محدوده‌ی کم واژگان نویسنده است. وسعت واژگانی نویسنده بسیار مهم است، چراکه نقش یک شاعر و نویسنده این است که حتی اگر فضای تازه‌ای را خلق می‌کند، بتواند خودش واژه بسازد.

(تا به خودم آمدم، مثل یک جنازه رویش افتاده بودم.)

افعال این دو جمله با هم تناسب ندارند. فعل جمله‌ی اول، ماضی ساده و فعل جمله دوم، ماضی بعید است. ماضی ساده به سمت ماضی نقلی می‌رود. باید این‌طور بنویسد: «تا به خودم آمدم، دیدم مثل جنازه رویش افتاده‌ام.»

(داشت جیغ می‌کشید و گریه می‌کرد.)

بهتر بود نویسنده این‌طور بنویسد: «انگار جیغ می‌زد و بر صورتم چنگ می‌انداخت». نویسنده باید جملات را ملموس‌تر، واقعی‌تر و عینی‌تر بنویسد، چراکه داستان سینمای در متن است، سینمای رئال؛ یعنی نویسنده باید نمایش دهد و آن لحظه را حس کند. اگر این‌گونه می‌نوشت، این سوال پیش می‌آمد که آیا روی خودش افتاده؟ روی آنیمای خودش؟ روی تخیل خودش؟ یا روی آن زن؟ آن زن که تنها جیغ نمی‌کشد، چنگ می‌زند و جان می‌کند تا خودش را خلاص کند. نویسنده باید کلماتش را ورز دهد، با آن‌ها بازی کند تا صحنه‌ها باورپذیرتر شود.

(دکمه‌هایش را باز کردم و شروع به لب گرفتن کردم.)

این جمله بیان بسیار بدی دارد. نویسنده می‌توانست خیلی زیباتر بنویسد: «دکمه‌هایش را باز و شروع کردم به لب گرفتن.»

(دیگر لختِ لخت بود. اما حس کردم تنش سرد است.)

خوب است که نویسنده در این جمله از فعل مجهول

اســتفاده کرده اســت. چون اگر به فرض می‌گفت: «لختِ لختش کرده بودم» دیگر آن تـاویـل‌هـا (روی خود یا روی تخیل خود افتادن) از دست می‌رفت، ولی فعل جمله‌ی اول نمی‌تواند سـاده باشـد، چراکه جمله‌ی دوم، بعد از جمله‌ی اول اتفاق می‌افتد، یعنی آن زن لخت شده بود که مرد روی آن می‌افتـد. در نهـایـت بهتر اســت این جمله را این‌گونه بنویسد: «دیگر لختِ لخت شده بود.»

(از یـک‌طـرف بی‌حوصـلـه شــده و از طرف دیگر کون‌گشادی‌اش گل کرده بود.)

نویســنده در این قســمت زاویه‌ی دید داســتان را به ســوم شــخص تغییر می‌دهد. اما واژه‌ی «کون‌گشادی» به این فضا نمی‌خورد و بیان ضـعیف اسـت. نویسـنده باید ویژگی‌ها و منطق نثر معیـار را بداند و آن‌ها را رعایت کند. هر کلمه‌ای که در داســتان می‌آید باید نمایه‌ای از آن منطق زبانی که در داسـتان اجرا شـده اسـت، باشـد. نویسـنده می‌توانست این جمله را این‌گونه بنویسـد: «تنبلی‌اش باز گل کرده و کتابش را می‌بندد، بعد هم داخل حیاط می‌شود تا هوایی تازه کرده باشد.»

(اما کسی از پشت دستانش را می‌گیرد.)

کلمـه «دســتـانش» در این جملـه با منطق زبانی حاکم بر داسـتان هم‌خوانی ندارد. به جای این کلمه نویسـنده باید از «دست‌هایش» استفاده می‌کرد.

(ـ شما مظنون هستید.

ـ مظنون به؟

ـ به قتل شخصیت این کتاب.

– من نویسنده‌ی این کتاب هستم. به چه دلیل می‌تونید این اتهام رو بهم بزنید.)

این جمله باورپذیر نیسـت. هیچ پلیسـی در برخورد با یک مجرم نمی‌گوید شـما مظنون هسـتید. نویسـنده بهتر بود از زبـان لوگو اســتفـاده می‌کرد. مثلن می‌توانســت این‌گونه بنویســد: «من بـه شـــمـا مظنونم آقا». این دیالوگ‌ها باید طبیعی‌تر نوشته شود، باید روی آن‌ها بیشتر کار شود تا شبیه ترجمه‌های بی‌جان ایرانی نباشـــد. مترجم‌های ایران زبان را نمی‌شناسند و تنها کلمات را کنار هم قرار می‌دهند بی آن



که به حسـیت متن و القای آن توجهی کنند. زیر پوست نثر یک نویسـنده باید خون جریان داشـته باشـد، زنده باشـد و نفس بکشد. زبان باید منطقی و باورپذیر باشد. دیالوگ باید زنده باشـد و داستان را پیش ببرد. سه دیالوگ اول از منطق زبـان معیـار اســتفـاده می‌کننـد، امـا در دیالوگ آخر زبان می‌شـکند و به زبان لوگو تبدیل می‌شود. ما در کالج داستان بـارهـا بر این نکته تاکید کرده‌ایم که زبان دیالوگ باید زبان لوگو باشد و زبان داستان نباید بشکند؛ یعنی اگر نویسنده‌ای بـه زبـان معیـار می‌نویســـد، نبـایـد زبانش را تغییر دهد و بالعکس. این‌گونه مشـکلات نشـان می‌دهد نویســنده دقت ندارد؛ دقت در داستان‌نویسی حرف اول را می‌زند.

(– دقیقن وقتی که شـما این کتاب رو بستید، شخصیت این کتاب مرده بود.)

جمله‌ی دوم اتفاقی‌ســت که بعد از اتفاق اول می‌افتد، پس نمی‌شـود ماضـی بعید را بعد از ماضی ساده آورد. نویسنده باید به مفهوم زمان و توالی آن دقت داشـته باشد، باید زمان و افعال را بشـنـاسـد. ماضی بعید قبل از ماضی ساده می‌آید، ماضـی نقلی بعد از ماضـی سـاده و فعل حال بعد از ماضی نقلی. این‌ها نکات سـاده‌ای‌سـت که نویســنده باید به آن‌ها توجه کند. بهتر است این‌گونه بنویسد: «دقیقن وقتی که شما کتاب رو بستید، شخصیت این داستان مرد.»

در ادامه هم داسـتان همین مشکلات را دارد. دیالوگ‌نویسی ضـعیف است، با این حال از نظر تم‌گردانی، شکار سوژه و طرح داسـتانی، نویسنده خوب عمل کرده و حیف است که این سوژه با نثری کم‌دقت خراب شود.

قـاب پنجـره



نشست روی سه‌پایه‌ای که یک پایه‌اش لق بود. قلم‌مویش را برداشـت و به سـفیدی بوم خیره شـد. چشمش که به قاب پنجره افتاد، دریا را دید که بیرون از پنجره آرام بود و دُرناها روی آن چرخ می‌زدند. قلم‌مویش را فرو برد توی آبی، دریا را کشـــیـد و بعـد روبه‌روی آن ســـاختمانی با پنجره‌های شـــیشـــه‌ای. رنگش را عوض کرد، زن را روبه‌روی پنجره کشید که دست به کمر آلوچه می‌خورد.

صـدای تق‌وتوق کفش‌های زن که روی سـرامیک سـیاه و سـفید کوبیده می‌شـد در فضـا پیچید. زن همان‌طور که در یک دسـتش ظرف آلوچه بود، دسـت دیگر را روی شـکم برآمـده‌اش قرار داد و آرام‌آرام خودش را تـا کنـار پنجره رســانـد. پنجره را کـه بـاز کرد، باد موهای پرکلاغی‌اش و موهـای لخـت نقـاش را بـه‌هم ریخت. نقاش قلم‌مویش را سـفید کرد و دُرناها را روی سطح آب کشید تا وقتی زن به بیرون نگاه می‌کند، دُرناها را ببیند. زن ســرش را برگرداند، هلال موهایش ریخت روی پیشانی. نقاش گوشه‌ای از اتاق مرد را کشـــیـد تـا وقتی زن ســرش را برمی‌گردانـد و به چشـم‌های مرد نگاه می‌کند، درسـت یاد آن زمانی بیفتد که برای اولین‌بار به چشـمانش زُل زده و از خجالت سـرش را پـایین انـداختـه بود. مرد امـا بـه زمـانی فکر کرد کـه برای اولین‌بار زن را دیده بود، دسـت‌پاچه شـده و وقتی خواسته بود از فروشـــگـاهی که او برای خرید به آن‌جا آمده بیرون بیاید با صـورت به شیشه خورده بود. زن سعی کرده جلوی خنده‌اش را بگیرد اما مرد خنده‌ی آهسته‌ی او را شنیده بود. زن نگاهش را دوباره به پنجره دوخت، به کشـــتی‌هایی که توی چشـم‌هایش به سـاحل می‌رسـیدند. نقاش به زنِ توی تابلو نگاه کرد، رنگ‌ها را با هم ترکیب کرد و توی ســاحل پسـربچه‌ی سـیاهی را کشـید با تنی لُخت که شـورت آبی آسـمانی به پا داشت و روی ماسه‌ها بازی می‌کرد. دُرناهای توی سـاحل پسـر را که دیدند بال‌هایشـان را باز کردند و دوسـه‌تایی اوج گرفتند سمت دریا. یکی از آن‌ها در خلاف جهـت آن‌قـدر پرواز کرد کـه از تـابلو بیرون پرید. بال‌های رنگی‌اش را روی لبـاس ســفید نقاش تکاند، خودش را به بطری قرمز کوبید و رنگ از توی بطری پاشید روی مانتوی کرم‌رنگ زن. زن انگشـتش را روی لکه‌ی سـرآسـتین‌ها و سـرشـانه‌ها کشـید و هاج و واج به اطرافش نگاه کرد. مات زده دوباره به بیرون خیره شـد و نگاهش را از کشـتی‌ها به سـاحل و از آن‌جا به سمت پسربچه چرخاند، لبخندی زد و از ظرف توی دسـتش آلوچه‌ای برداشـت و نزدیک لب‌های قرمزش برد. پسـربچه نگاهش را به دُرناهایی دوخت که از سـمت دریا اوج می‌گرفتند. ردشـان را دنبال کرد و دوید سـمت دریا، آلوچه از دست زن به زمین افتاد و کشیده شد روی سـرامیک سفید، زن دست‌های ظریفش را روی شیشه گذاشـت. پسـربچه جلوتر رفت، دسـت‌های زن لرزید و پیشانی‌اش عرق کرد، مرد از جایش جابه‌جا شد و با نگرانی به زن نگاه کرد. پسـربچه تا وسـط دریا رسـیده بود، زن با دسـت به شـیشه کوبید، حالا دیگر او را نمی‌دید، فقط دریا بود که موج می‌زد. سرش گیج رفت و رد ناخن‌هایش روی شیشه جا ماند. مرد به سرعت سمت زن دوید، نقاش مرد را در همان حالتی که می‌دوید در هاله‌ای از سـیاهی محو کرد. نگاهی به تابلو انداخت و قلم‌مویش را شست.

زهرا زارعی

نقد و بررسی

جذابیت داستان در این است که به سمت اکران و فیلم می‌رود، در صورتی که خصلت داستان مدرن این است که برشی از زندگی را نشان دهد، یعنی اگر رمان را یک فیلم در نظر بگیریم، داستان یک یا چند عکس است. نویسنده با تکنیک و با دخالت تخیل در متن اثر و صفحه‌پردازی این داستان را تبدیل به یک نقاشی متحرک می‌کند. در واقع زنی که دارد از پنجره نگاه می‌کند خود نقاش است و نقاش ابتدا دیدمان خود، سپس زن و ساختمان شیشه‌ای را می‌کشد و به همین صورت همه چیز از واقعیت وارد نقاشی می‌شود. درنایی در بیرون نیست، اما نقاش این درنا را در نقاشی کشیده و بعد آن را به دنیای بیرون نسبت می‌دهد و در کل داستان این رابطه وجود دارد، یعنی در کل داستان، گاهی از دنیای بیرون چیزی به نقاشی اضافه کرده و گاهی از نقاشی چیزی به بیرون انتقال می‌دهیم. چشم ما به دلیل دارا بودن تکنولوژی قدرتمندش صفحات یا به اصطلاح فریم‌ها را می‌بیند و با کنار هم گذاشتن آن‌ها باعث می‌شود ما جهان را این‌چنین ببینیم. یک فیلم هم در ابتدا نقاشی‌ست و بعد یک نقاشی متحرک، تا در انتها به دوربین و فیلم می‌رسیم. در این‌جا نیز همین اتفاق می‌افتد. چون در نقاشی این امکانات وجود ندارد شما شاهد استفاده از یک تکنیک تازه و زیبا هستید که به وسیله‌ی آن ما به یک این‌همانی بین واقعیت و نقاشی با ذهن نقاش می‌رسیم. در داستان سپیدخوانی و فاصله‌گذاری وجود دارد، نوعی فاصله‌گذاری مدرن. ارنیشن افکت به نفع متن، فضای داستان را برای ما می‌سازد. ما گاهی به داخل داستان و آن زندگی می‌رویم و می‌بینیم که همه چیز در خدمت هم هستند و یکدیگر را گسترش می‌دهند. اگر بخواهم در نقد این داستان سخت‌گیر باشم، باید گفت از آلوچه‌ای که زن در حال خوردن آن است تنها ویار زن را می‌توانم تخیل کنم. بچه‌ی بیرون از پنجره می‌تواند نگرانی همین زن باشد، زنی که در حال تحمل رنج بارداری‌ست و آینده پسرش را در دریا می‌بیند.

نکته‌ی دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد این است که بهتر بود داستان در جایی که بچه به سمت دریا می‌رفت تمام می‌شد. یعنی در اوج و در یک تعلیق مطلق. در این صورت داستان بسیار زیبا می‌شد. داستان را فاصله‌گذاری پیش می‌برد. در این داستان سوررئال وجود ندارد و در عوض با تخیلی فرهیخته مواجه‌ایم، تخیلی که ابژه‌ها را به درستی کنار یکدیگر می‌چیند. در بخش بعدی نقد در چیستی این داستان و آن‌چه که می‌توانست داشته باشد، کنکاش می‌کنیم.

(نشست روی سه پایه‌ای که یک پایه‌اش لق بود.) در داستان باید از ابهام هم استفاده کنیم. نویسنده می‌توانست از جمله‌ی: «نشست روی سه پایه‌ای که یکی‌شان لق بود» استفاده کند و با به چالش کشیدن ذهن مخاطبی که فنی‌ست، او را به سمت سه‌پایه هدایت کند، یعنی ما مدام نباید همه چیز را تکرار کنیم. (قلم‌مویش را برداشت و به سفیدی بوم خیره شد. چشمش که به قاب پنجره افتاد، دریا را دید که بیرون از پنجره آرام بود.) در این سطر بهتر است نویسنده به تشخیص (Personification) توجه داشته باشد تا نثری زیباتر داشته باشیم، مثلن می‌توانست بگوید: «دریا را دید که بیرون پنجره آرام گرفته بود. درنا دور آن چرخ می‌زد.»

(صدای تق‌وتوق کفش‌های زن که روی سرامیک سیاه و سفید کوبیده می‌شد در فضا پیچید. زن همان‌طور که در یک دستش ظرف آلوچه بود، دست دیگر را روی شکم برآمده‌اش قرار داد و آرام‌آرام خودش را تا کنار پنجره رساند.) نویسنده بهتر است به‌جای استفاده زیاد از کلمه زن از ضمیر او استفاده کند تا نثر زیباتر شود. در این سطر مخاطب از برآمدگی شکم زن متوجه حامله بودن او می‌شود. این می‌تواند دو تاویل داشته باشد؛ اولین تاویل این است که بچه‌ای که بیرون از پنجره در دریاست می‌تواند آینده‌ی بچه‌ای باشد که زن او را باردار است و در تاویل دیگر زن فرزند دومش را حامله است؛ این نشان‌دهنده‌ی تاثر و فضای معنایی‌ست. (پنجره را که باز کرد، باد موهای

پرکلاغی‌اش و موهای لخت نقاش را به هم ریخت.) در این‌جا داستان لو می‌رود، یعنی می‌بینیم که نویسنده با تکنیک به ما می‌فهماند که نقاش همان زن است. ما المان‌هایی داریم که از لحاظ چیدمان درست

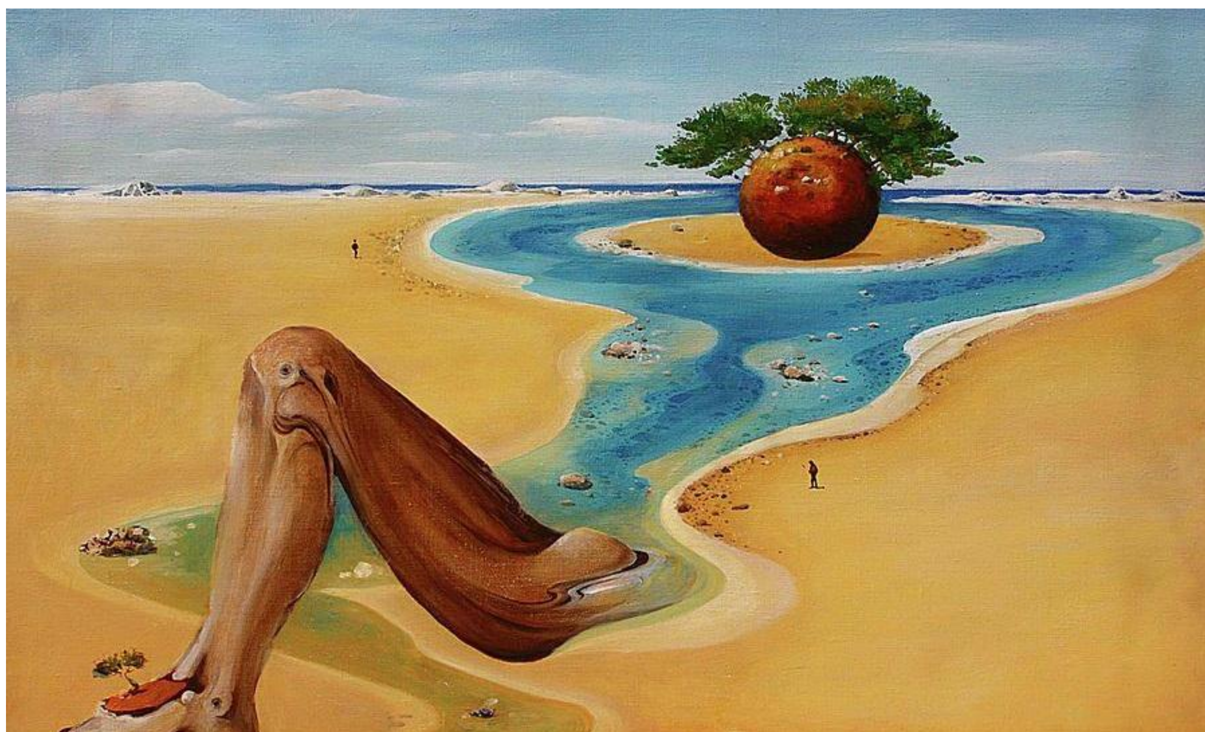


نویسنده سعی نمی‌کند همه چیز را برای مخاطب توضیح دهد.
(زن نگاهش را دوباره به پنجره دوخت.) این بیان صحیح نیست. نویسنده باید در آدرس صحیح دادن به مخاطب دقت کند. در این سطر زن در حال نگاه کردن به پنجره

کنار هم قرار گرفته‌اند. (نقاش قلم‌مویش را سفید کرد و دُرناها را روی سطح آب کشید.) نویسنده نمی‌گوید درناها را دید که روی سطح آب چرخ می‌زنند، بلکه درناها بر سطح آب کشیده می‌شوند. در این‌جا فضای داستان معکوس می‌شود؛ یعنی حالا به جای اضافه شدن واقعیت از بیرون به نقاشی، شاهد افزودن یک نقاشی به جهان بیرون هستیم. پس درناها و همین‌طور کمی بعد در داستان، پسری که در دریاست، تخیل هستند. (زن سرش را برگرداند، هلال موهایش ریخت روی پیشانی. نقاش گوشه‌ای از اتاق مرد را کشید تا وقتی زن سرش را برمی‌گرداند و به چشم‌های مرد نگاه می‌کند...): از این قسمت یک مرد به داستان اضافه می‌شود که شوهر زن یا همان نقاش است و نقش این مرد در پایان داستان مشخص می‌شود. در این قسمت با یک میکروداستان مواجه‌ایم که به خوبی اداره می‌شود.
(درست یاد آن زمانی بیفتد که برای اولین‌بار به چشمانش زُل زده و از خجالت سرش را پایین انداخته بود. مرد اما به زمانی فکر کرد که برای اولین بار زن را دیده بود، دست‌پاچه شده و وقتی خواسته بود از فروشگاهی که او برای خرید به آن‌جا آمده بیرون بیاید با صورت به شیشه خورده بود. زن سعی کرده جلوی خنده‌اش را بگیرد اما مرد خنده‌ی آهسته‌ی او را شنیده بود.)
ماجرای آشنایی زن و مرد، حامله شدن زن و رابطه‌ی بین آن‌ها در این قسمت به صورت سپیدخوانی اجرا می‌شود و

نیست بلکه از طریق پنجره، نگاه به چیزی دوخته می‌شود، پس این جمله باید به این شکل اصلاح شود: «زن نگاهش را به ساحل دوخت» یا «زن نگاهش را به کشتی‌هایی که توی چشم‌هایش به ساحل می‌رسیدند دوخت».
(توی ساحل پسربچه‌ی سیاهی را کشید با تنی لُخت که شورت آبی آسمانی به پا داشت و روی ماسه‌ها بازی می‌کرد.)
زمانی که نویسنده باهوش عمل می‌کند، مخاطب می‌تواند با تاویل کردن آدرس‌هایی که در متن داده می‌شود، آن‌ها را بسط دهد، داستان‌های دیگری به آن‌ها ببخشد و از این طریق مشارکت خلاق داشته باشد. در این سطر هم متوجه می‌شویم که پسربچه همان بچه‌ی درون شکم زن است و رنگ آبی آسمانی شورت پسر همان رنگ آبی دریاست؛ یعنی ما در این‌جا یک دوتایی یا یک دیالوگ بین نقاش و زن، تخیل و بیرون، آبی دریا و آبی آسمان داریم. این‌ها اتفاقی و بی‌ربط نیستند و از لحاظ نشانه‌شناسی معنا دارند.
(یکی از آن‌ها در خلاف جهت آن‌قدر پرواز کرد که از تابلو بیرون پرید.)
استفاده از این نوع بازی در نثر بسیار زیباست. این‌جاست که ما باز متوجه یک نقاشی متحرک می‌شویم. اما این درنا که از نقاشی بیرون می‌آید کیست؟ او می‌تواند همان پسری باشد که غرق شده است یا می‌تواند خود زن باشد که از زندگی بیرون افتاده یا تاویل‌های مختلف دیگر یا نوعی رابطه‌ی عاشقانه که زن را به سمت فردا می‌برد. معمولن

کســـانی که منتظر امید می‌مانند آدم‌های ناامیدی هســـتند و آدم‌های ناامید معمولن معضـلی در زیسـت شخصیتی خود دارنـد. در ادامـه می‌خوانیم: (ردشـــان را دنبال کرد و دوید سـمت دریا، آلوچه از دست زن به زمین افتاد و کشیده شد روی سـرامیک سـفید...)، ما این‌جا باز تصـویری داریم که آلوچه در آن نقش مهمی دارد. چرا آلوچه له می‌شـــود؟ در این‌جـا می‌توانیم بگوییم آلوچـه‌ای کـه لـه می‌شـــود همان نطفـه‌ی درون زن اســـت کـه حـالا غرق می‌شـــود. (زن دسـت‌های ظریفش را روی شیشه گذاشت. پسربچه جلوتر رفت، دسـت‌های زن لرزید و پیشـانی‌اش عرق کرد، مرد از جایش جابه‌جا شـد و با نگرانی به زن نگاه کرد. پسربچه تا وســط دریا رســیده بود...) این قســمت باید قبل‌تر از «... ردشـان را گرفت و دوید سـمت دریا...» نوشـته می‌شـد و همچنین قسـمت «نقاش مرد را در همان حالتی که می‌دوید در هاله‌ای از ســیاهی محو کرد. نگاهی به تابلو انداخت و قلم‌مویش را شـســت» اضـافه اسـت و داسـتان را خراب می‌کنـد. در واقع بـا این کـار، یک دانای کل باهوش وجود دارد، دانای کلی که نمی‌خواهد پســربچه را قطعن بکشــد، نمی‌خواهد بگوید پسر غرق شده و برایش مجلس عزاداری هم در داســتان بگیرد. چگونه می‌توانیم داســتان را از راوی خدا جدا بکنیم؟ بهتر است داستان دچار تعلیق شود. بچه به سـمت دریا می‌رود و مخاطب باهوش خود باید از له شدن آلوچه متوجه غرق شـدن پسر در دریا شود. در داستان باید از طریق نشانه‌ها حرف بزنیم، چون با کلمه سر و کار داریم، نمی‌توانیم نشـانه شـمایلی داشـته باشـیم. اغلب نشـانه‌ها یا نمایه‌ای هسـتند و یا نمادین. نشانه‌های نمادین خود کلمات هسـتند و یک مدلول بیرونی دارند. کلماتی که ابژه هســتند یک مدلول بیرونی دارند و آن‌های که ســوژه هســتند یک مدلول تاویلی و معنایی دارند. اما نشانه‌ی نمایه‌ای چیست؟ نشـانه نمایه‌ای همان حالت‌هایی است که می‌بینیم؛ به عنوان مثال آلوچه یک نشـانه نمایه‌ای‌ست؛ نمایه‌ای از نطفه‌ای که به اندازه یک آلوچه در شـکم زن بزرگ شده است. در این داسـتان از نشانه‌های نمایه‌ای به خوبی استفاده شده است و ارتباط‌های زیبای بین این نشـــانه‌ها باعث زیبایی داســـتان می‌شود. نثر داستان هم باید به سمت قدرتمندتر بودن برود، یعنی مثل نگاه داسـتان. سـاخت و قدرت تخیل آن بسـیار پیشـرفته‌تر از نثر آن اسـت. بهتر اسـت نویسنده روی روان بودن نثر بیشتر کار کند.



چمـدان



بـه نظرم هر فرودگـاهی بوی خـاصـــی می‌دهـد. فرودگاه آرلاندو بوی قهوه و فرودگاه پکن که نه ســر دارد و نه ته، بوی سس سویا. جاسم می‌گوید: «الله اکبر! ولک، قد آبادانه.» و می‌رود جلوی ریل می‌ایســتد تا چمدان‌ها از دســتش در نروند. شــیرین این بار موهایش را بلوند کرده. کمی چاق‌تر شده. وقتی بهش گفتم: «می‌خوایم با تور بریم چین.» فوری گفــت: «منم می‌آم. بــانـک‌مون با چینیا مراوده داره. من کلی چینی می‌شـناسـم». دخترش را نیاورد. مازیار را بغل می‌کند تا شالم را داخل کیف جا بدهم. مازیار با موهای شیرین ور می‌رود. شــیرین را از دو ســال پیش که برای عید می‌رفتیم اسـتانبول می‌شـناسـم. داخل صـفِ خروجِ فرودگاه تهران، دستِ دخترش را گرفته بود. هر دو، شلوار صورتی پوشیده بودند و کوله داشـتند. به جاسـم گفتم: «نیگاشون کن، انگار خـانومـه دســت بچگیش رو گرفته». جاســم گفت: «باز خیالبافی کردی؟» شــیرین بند کوله‌اش را جابه‌جا می‌کرد و شالش هی سر می‌خورد پایین. وقتی که برگشت، خال کنار چشـمش، اولین چیزی بود که باهاش آشنا شدم. با نگاهش شــکم من را نشــانه گرفت و به دخترش گفت: «ببین خاله نی‌نی داره.» لبخندش شــبیه یک آشــنای دور بود. این شــد شـروع آشنایی دوساله‌ی ما که هرچه پیش رفتیم، شیرین‌تر شـــــد. بـه مـحض این‌کـه خودش و دخترکش روی صــــندلی‌هاشـــان جا گرفتند، شـــال و مانتوی کوتاهش را درآورد. روی پنجه‌هایش بلند شد و پرت‌شان کرد ته کابینِ. بعد کفش‌هایشان را درآوردند و در تمام مدت پرواز، بدون کفش بودند. همین کارش باعث شد وقتی من هم کفش‌هایم را درآوردم، جاســـم هی لب و لوچه نچیند و مثلن نگوید: «بـده، خو مردم چی می‌گن؟». بعـدن فهمیـدم، تحویـل‌دارِ سـی‌سـاله‌ی بانک اسـت. شـش ماهی است طلاق گرفته و می‌رود تعطیلات. موهای بلوطی، صــورت ســبزه‌اش را به چشـم می‌آورد و همین باعث شـده بود دهن بزرگش دیده نشـود. هر دو آدامس بادکنکی‌شان را تند و تند می‌ترکاندند و خنده‌هاشان را پرت می‌کردند بیرون. معلوم بود که موهای وزوزیشــان را خیلی دوســت دارند. چیزی که من هیچ‌وقت باهاش کنار نیامده‌ام. طوری سرش با دخترکش گرم بود که نفهمیـدم بـالاخره موس‌موس کردنِ مهمان‌دار را نمی‌دید یا می‌خواست او در خماری بماند. البته این‌طور وقت‌ها مردها تکلیفِ خودشـــان را می‌داننـد. یـک‌بـاره محترم، مهربان و عاشـق کمک کردن به خانم‌های تنها و بی‌کس می‌شوند. در مدت پرواز، یک کتابِ ترکی بیاموزیم در دستش بود و هی به طرف دخترش برمی‌گشت و می‌گفت: «بنیم آدیم شیرین» و از دخترش اســمش را می‌پرســید. در مدت یک هفته‌ای تور، به من و جاسـم که هیچ‌جوره نمی‌توانسـتیم با لهجه‌ی جنوبی یک کلمه ترکی بلغور کنیم، خیلی کمک کرد. جاسم محوِ تر و فرزی و سـر و زبانِ شـیرین شده بود. چیزی که نمی‌گفـت ولی من از برقِ نگـاهش می‌فهمیـدم. راســـتش چندبار هم حســادت تا دم دهنم بالا آمده بود ولی لگدهای دم به دقیقه‌ی مازیار حرصـم را درآورده بود، از بس‌که مثل یک پنگوئن در راه دسـتشـویی بودم. وقتی چمدان‌ها روی ریل رسـید، شـیرین چرخ را جلو کشـید، چمدان بزرگ را اول و دو چمـدان کوچـک‌تر را به ترتیب روی آن چید، با دخترش یـک زیگورات چهار طبقه ســاخت و اطرافش را پایید. هی سـرک می‌کشـید. من روی یک نیمکت نشـسـته

بودم و خودم را باد می‌زدم. جاسم دیگر داشت می‌ترکید، اما چیزی نگفت. همه که جمع شدیم، لیدرمان همه را به صف کرد و گفت: «اول می‌رویم میدان تقسیم.»
شیرین هی شماره می‌گرفت و دست دخترش را سفت گرفته بود. هنوز از فرودگاه نزده بودیم بیرون که مردی از پشت شیرین را بغل زد و در هوا چرخاند. همان موقع آدامس دخترش روی صورتش پهن شد. لب‌های اورهان (بعدن اسمش رو بهم گفت) هنوز روی لب‌های شیرین بود که جاسم تقریبن داد زد: «خو یه کمی تندتر قدم وردار».
شیرین، مازیار را به من می‌دهد و به جاسم کمک می‌کند تا چمدان‌ها را سوار چرخ کند. جاسم هی به چینی‌ها نگاه می‌کند و می‌گوید: «ولک به هم نخورین. می‌شکنین» و به شیرین چشمک می‌زند. شیرین انگار نه انگار که جاسم حرفی زده، به دور و برش نگاه می‌کند و برای مازیار زبان درمی‌آورد. می‌دانم، مراعات مرا می‌کند که به جاسم چیزی نمی‌گوید. فرودگاه پر است از لیدرهای چینی که هرکس یک پلاکارت کوچک را بالا گرفته تا تور خودش را پیدا کند. مازیار را روی چمدان‌ها می‌گذارم. راه می‌افتیم. هنوز به ریلی که مسافرها را می‌برد نرسیده‌ایم که یک مرد چینی، از روبه‌رو، خندان پیش می‌آید.
جاسم می‌گوید: «ولک مهمون نوازن، اومدن پیشواز.» هنوز حرف جاسم تمام نشده که گل از گل شیرین باز می‌شود. دست تکان می‌دهد. مرد نزدیک می‌شود و می‌گوید: «نی‌ها».
شیرین با مرد جوان چینی دیده بوسی می‌کند. «لی» با ما هم سلام‌علیکی می‌کند و چرخ چمدان شیرین را می‌گیرد. موقع خداحافظی درِ گوشم می‌گوید: «بت زنگ می‌زنم، رفتی بازار جانماز برا مامانم بگیر.» جاسم موهای مازیار را تند و تند صاف می‌کند و می‌گوید: «تندتر قدم وردار خو.»

مریم ناصری

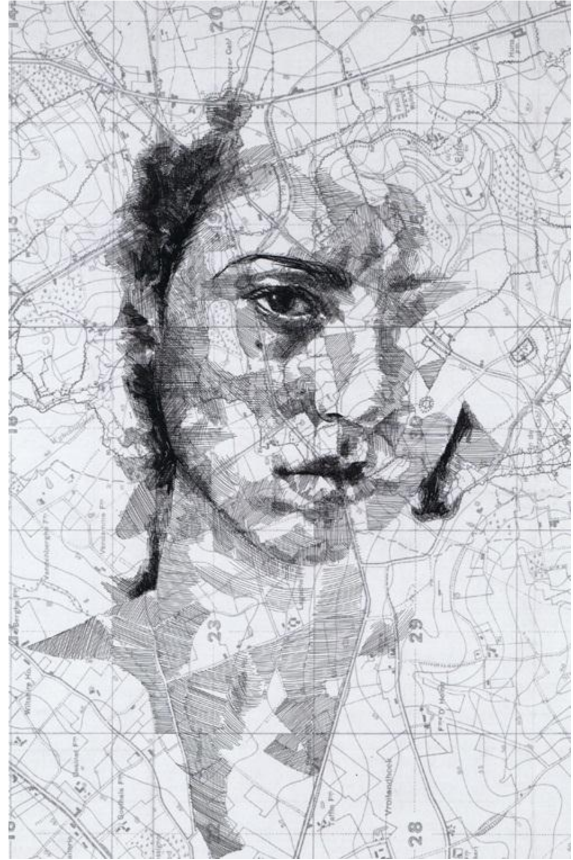
نقد و بررسی

در شعر و داستان برای آن‌که چیزی بگوییم، باید چیزهای دیگری بگوییم؛ یعنی برای این‌که در مورد چیزی حرف بزنیم باید ابتدا اطراف آن چیز را بشناسیم. در این داستان یک تمثیل از آن اتفاق رخ می‌دهد. داستان بی آن‌که طرح عجیب و غریبی داشته باشد، با بازیگوشی‌های زبانی و بیان جزئیات شخصیتی، داستان را پیش می‌برد و باعث می‌شود خواننده جذب اثر شده و آن را دنبال کند. نویسنده داستان را مانند یک نقاشی متحرک بیان می‌کند که در آن همه بی‌حرکت هستند، به جز راوی و شیرین و با زیرکی کاراکتر شیرین را برای مخاطب بازسازی می‌کند و به شرح چگونگی شکل گرفتن رابطه‌ی راوی و شیرین می‌پردازد. اتفاق اصلی داستان در تور ترکیه افتاده که راوی و شیرین با هم آشنا شده‌اند و صحنه‌ی فرودگاه، اتفاق تالی است.
بهتر است نویسنده سطر اول داستان را حذف کند. چون با آدرس‌هایی که وجود دارد صحنه‌ی فرودگاه در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. بدین‌ترتیب تمهید داستان همان ابتدا مطرح نمی‌شود بلکه ذهن خواننده فعال شده و با کنجکاوی بیشتری داستان را دنبال می‌کند.
(شیرین این بار موهایش را بلوند کرده): این سطر تمهیدی‌ست برای شروع معرفی شخصیت شیرین.
(مازیار با موهای شیرین ور می‌رود. شیرین را از دو سال پیش که برای عید می‌رفتیم استانبول می‌شناسم.) در این دو جمله هم «شیرین» دوم باید حذف و ضمیر «او» جایگزین شود.
در اصل موضوع داستان این است که شخصیت «شیرین» هرجا که هست اسباب شادی و خوشی خود را فراهم می‌کند و پارتنر خود را همراه دارد. این فضا بدون قضاوت نویسنده بر این شخصیت شکل می‌گیرد و این نگاه نو و زیبایی است که از زن ایرانی در خارج از کشور تصویری کنش‌مند به دست داده است.

در این داستان کوتاه قرار است دوربین بر دو شخصیت راوی و شیرین و رابطه‌ی آن‌ها زوم کند، با این حال تحرک و فوکوس اصلی روی شیرین است و شخصیت‌های مازیار و جاسم به عنوان بخشی از راوی توضیح داده می‌شوند یا دختر شیرین بهانه‌ای برای پرداختن به شخصیت شیرین است. بسیاری چون طرح‌محور هستند و تصور می‌کنند در داستان کوتاه باید از سوژه‌ای خاص نوشت، این داستان را موفق نمی‌دانند؛ در حالی که در نویسش داستان کوتاه، نوشتن از موضوعات عادی مهم است. زبان باید همه چیز را با نشانه‌ها بیان کند، چراکه زبان منفعل و سوژه‌محور نیست و به همین دلیل داستان‌هایی از این دست، جذاب هستند. داستان ریزبافت است و دوربین نویسنده چیزهای ریزی را به مخاطب نشان می‌دهد و با نمایش آن‌ها، خواننده به شخصیت افراد داستان پی می‌برد؛ مثلن در سفر اول، راوی حامله است و در سفر دوم شیرین دخترش را به همراه نمی‌آورد. این‌ها نکات جالبی هستند که از طریق آن‌ها نویسنده به شخصیت‌ها می‌پردازد و فضای داستان را می‌سازد. در داستان چند تصویر وجود دارد؛ تصویری از زن ایرانی که با شوهرش به سفر خارج از کشور رفته است؛ شخصیت جاسم که تعصب مرد ایرانی را نشان می‌دهد؛ مثلن در قسمتی که شیرین در ترکیه و چین دوستان مرد خود را در آغوش می‌گیرد و می‌بوسد، تحمل نمی‌کند. شیرین، تصویر یک زن آزاد است. از نشانه‌ها می‌توانیم دریابیم که زن جذابی هم هست چراکه در هر کشوری می‌تواند پارتنر بگیرد. این شخصیت، ملیت ندارد و مانند زن غربی رفتار می‌کند. نگاه کنش‌مندی را هم در شیرین نشان می‌دهد که به‌خاطر دوستی با راوی به جاسم حرفی نمی‌زند. شیرین نماد زنی آزاد است که از همسرش جدا شده و در حال تجربه‌ی زندگی است. وقتی از این زوایا به داستان می‌نگریم، داستانی موفق است. در واقع این اثر، داستان وضعیت است. برش‌های زیبایی هم در داستان وجود دارد؛ مثلن در قسمتی که شیرین در حال بوسیدن اورهان است، داستان کات می‌شود و به حال بازمی‌گردد. در واقع دو سفر ترکیه و چین، این‌همان هستند. اگرچه نثر داستان در جاهایی نیاز به اصلاح دارد، با این حال نویسنده توانسته است با زبان به خوبی شخصیت‌پردازی کند و در عین حال از موضوعی ساده، داستانی جذاب خلق کند که خواننده را با خودش تا انتها بکشاند.



تولک



در را که باز کردیم، گوینده‌ی بی‌بی‌سی صدایش را آرام کرد: «بوی بوفالو تمساح را به سطح آب می‌کشاند».

دود سیگار هم تا دم دهان‌مان پایین آمده بود. مهلت نداد عرق‌مان خشک بشود و یک کلام از حال و هوای جشن بگوییم. مطمئنم کف دست‌هایش خیس بودند و لرزش صدایش مثل وقت‌هایی بود که سرمایی بُرنده یهویی بدود داخل شکم آدم. جلو آمد و گفت: «بپرس چی شده!». اجازه نداد بپرسم و گفت: «مجید بنگاه زنگ زده که...».

واکنشم را در برابر خبر مرگ نادر که دید، با همان لحن همیشگی که مثلن مرگ برایش یک امر عادی و پیش پا افتاده است، گفت: «اووو حالا چته مجسمه شدی. خب همه یه روز می‌میرن دیگه هرکی یه طوری. نادرم این‌جوری!». بعد هم تتمه‌ی دود سیگارش را که حبس کرده بود پرت کرد بیرون و با دستش پخش کرد.

هنوز شوق جشنی که سمپاد برای پسرم و دوستانش گرفته بود، زیر پوستم وول می‌خورد و باورم نمی‌شد که به این زودی‌ها آن هم ساعت ده شب خبر مرگِ نادر را بشنوم. داشتم فکر می‌کردم لذت‌های این دنیا از دود سیگار هم زودتر محو می‌شوند که جمله‌ی همیشه‌ی رضا در گوشم زنگ خورد.

ـ آدم این‌قدر بی‌جنبه؟

راست می‌گوید. آخر من با خبر مرگ هرکسی به قول پرنده بازها، چند روز می‌روم «تو لک».

همین دو روز پیش بود که در بالکن با هم ناهار خوردیم. باد کاج‌ها را وادار به رقص کرده بود و به ما که از شرجی تابستان خیس شده بودیم، التفات می‌کرد. نادر هم با مقنی‌ها کلی بحث کرد که «موتور زیمنسِ آلمانی بهتر از تمام موتورهاست». بعد یه‌هویی لبه‌ی آستینِ تی‌شرتش را بالا زد و با پُزی که مثلن می‌خواست تابلو هم نباشه، ولی بود، بازوهای بادی بیلدینگی‌اش را به حمزه و راشدِ کابلی که مثل ترکه رفته بودند بالا نشان داد و گفت: «من بچه‌ی همین روستام. از بچگی تو این جنگلا چوب بریدم. همین گاوا که این اطراف پلاس‌اند مال بابام و برادراماِن. می‌تونم یه گاوا از زمین بلند کنم. اصلن من با شیر همین گاوا بزرگ شدم، مادرم با یه قُل من سر زا رفته. خوب یادمه که تا این حرف را زد، یاد آن زنی که در دوره‌ی بهرام گور روزی یک بار گاوی را از صد پله‌ی کوشک بالا می‌برد و بهرامی که همه عمر گور می‌گرفت، افتادم و خندیدم. بعد هم چون نگرانِ خشک شدن چاه بودم، پرسیدم:

– «به نظرت این هفته بارون می‌یاد؟» نادر دستش را سایبان چشمانش کرد، به آسمان نگاه کرد و گفت:

– «اَبرا بُشو رشت، گاوا رو بَریم دشت» و همه زدیم زیر خنده.

بعد صدای خانم علی‌زاده از پشت کاج‌ها آمد که داشت با موبایلش صحبت می‌کرد. نادر به طرف صدا برگشت. پیشانی‌اش را کِر داد و زیر لب غرغر کرد و آخرش هم گفت: «این‌قدر از این زنیکه‌ی فضول بدم می‌یاد».

رضـــا کـه تمـام زن‌هـای دنیـا، از جنیفر تـا خانم علی‌زاده ناموســـش‌اند و هربار که می‌رویم شـــمال با خانم علی‌زاده گپ می‌زند، در جوابش درآمد که:

ـ «عه، مرد حسابی اون زن بدبخت چکار تو داره. تنهاست».

بعد رو به حمزه و راشد چشمکی زد و گفت:

ـ «تو که زن و بچت بیشتر مشدن. کلک چکار کردی مچت رو گرفته؟» و ســـه‌تایی زدند زیر خنده و حمزه و راشـــد سرشان را انداختند پایین. نادر هم زیرچشمی به من نگاهی انداخت و توضیح داد:

– نه آقا شـــما که زیاد این‌جا نیســـتید زنیکه خیلی فضـــوله. همش بو می‌کشه ببینه چه خبره.

– خـب، چـه خبره؟ این‌جـا کـه به جز خونه‌ی ما ســـه تا خونه‌ای نیســت. اینم بازنشســـته شـده و اومده این‌جا. نادر لُپش را خـالی کرد تو حلقش و یـه قلوپ کوکا هم ریخت روش و گفت:

ـ تنهاست؟ نترسین، شهیدیِ باغ‌دار بش می‌رسه.

اشک‌هام روی مانتو گم می‌شد که رضا غر زد:

– تو را خـدا بس کن. حـالا چکـار کنم کـه نادر مرده. آره جوون بوده، ولی دیگه مرده. سیگار دیگری گیراند و طوری پُک زد که نصفه شد. بعد یه‌هویی صدایش را اوج داد که:

ـ اصلن مرده که مرده. به جهنم!

نمی‌دانم اثر چشـــم‌غره‌ی من بود که ســـاکت شـــد یا زنگ موبایلش.

– سـلام مجید جان. داداش شبی این چه خبری بود. بعد تا دید من بهش زل زدم گفت:

– عه عه عه؟ تو را خدا؟ بابا نادر خیلی زورش زیاد بود. با قرص بیهوشـش کرده و بعد با کارد؟ همان‌طور که به ستون تکیـه داده بود، ســُر خورد و نشـــســـت کف هال. خاکِ سیگارش را هم بین دو پایش روی زمین تکاند و ادامه داد:

– آره یـادمـه یـه بـار گفت «زنش دخترعمه‌شـــه». جلوی دخترش؟ ای وایی، طفلی بچه‌ی پنج‌ساله چیا دیده. آخ آخ. هیچی دیگـه بـا اون چهـار تـا برادر قلچمـاق نـادر حتمن قصـاص رو شـاخشه. حالا دخترش کجاست؟ اصلن بهش نمی‌اومد. ما؟ نه بابا ما که چیزی ندیده بودیم بیاییم شهادت بـدیم. هر دفعـه‌ام که می‌اومدیم، می‌گفت زن و بچه‌م رفتن خونه‌ی مادرزنم. تو را خدا؟ راســـتی؟ خانم علی‌زاده گفته شهادت می‌ده؟ بابا آدم به دو تا چشمش هم نمی‌تونه اعتماد کنه. نه، ما به خاک‌سـپاری نمی‌رسـیم. ولی برا شـب هفت می‌یاییم. جان تو هنوزم باورم نمی‌شـــه نادر این کارا رو با زنش می‌کرده....

کنترل را برداشـــتم تلویزیون را خـاموش کنم که تمســـاح گلوی بوفالو را به دندان گرفت و گردنش را پیچاند.

مریم ناصری

نقد و بررسی

برای پرداختن به داســتان مریم ناصــری ابتدا باید مقدمه‌ای داشته باشیم که ماهیت این داستان چیست؟

داستان و عکس باهم رابطه‌ای متقابل دارند، در حدود اواخر قرن هجدهم و اواسـط قرن نوزدهم دوربین عکاسی اختراع شـد و پس از این تاریخ، داستان کوتاه به تولید انبوه رسید. در عکس یک لحظه وجود دارد، یک برشی از زندگی و در داسـتان کوتاه نیز به همین صورت است. در این داستان هم با برشی از زندگی مواجه هستیم، یعنی این اثر از فرم عکس تبعیت می‌کند. در اثر یک ورودی وجود دارد که مانند قاب اســت. (همان تصویر تمساح و بوفالو) تمساح از سطح آب عبور کرده و قرار اســت بوفالو را شـکار کند. بوفالو حیوان تنومندی اسـت اما هوشـــمندی ندارد و می‌تواند نمایه‌ای از شـخصـیت نادر باشد. طبق عناصر داستان، تمساح می‌تواند زن نادر باشـد. (براساس گفته‌های مجید که تماس می‌گیرد و می‌گوید که زن نادر او را به قتل رسانده) و از طرفی هم می‌توان به شـخصـیت خانوم علی‌زاده اشاره کرد که در کار دیگران دخـالـت می‌کنـد. برای بوفالو یک این‌همانی وجود دارد، یـک شـــخصـــیت بیرونی که همان نادر اســـت، اما این‌همانی برای تمســاح ســاخته نمی‌شــود. یک ورودی در داســـتان وجود دارد که نقش قاب عکس را ایفا می‌کند. در

واقع جمله‌ی اول و آخر داستان و چیزهایی که در ذهن راوی می‌گذرد، در این فاصله رخ می‌دهد. (تصویری که تمساح حمله می‌کند تا گردن بوفالو را بگیرد.) داستان چند شخصیت دارد: راوی، رضا همسر راوی، نادر، پسر راوی، راشد و حمزه، خانم علی‌زاده، زن نادر و دخترش و مجید. شخصیت‌های مرکزی داستان رضا، نادر و خانم علی‌زاده هستند. به شخصیت رضا به خوبی پرداخته شده است اما شخصیت نادر گنگ است و به طور کامل پرداخت نشده است. شخصیت خانم علی‌زاده هم فردیت ندارد، یعنی مشخصه‌ای که او را از سایر زن‌های ایرانی جدا کند. برای این‌که خواننده متوجه شود قاتل اصلی خانم علی‌زاده است، نویسنده باید تعلیقی در نظر می‌گرفت و ذهن مخاطب را معلق می‌کرد تا با کنکاش بیشتری اصل ماجرا را دریابد. این داستان از لحاظ داستانی روایتی عادی دارد اما از نظر فرم گونه‌ای خاص است و مخاطب از فرم آن لذت می‌برد. در داستان کوتاه باید یک جهان داستانی را تابلوچینی کنیم. تابلوچینی یعنی برای چینش شخصیت‌ها یک جدول و تابلو تشکیل می‌دهیم، شخصیت‌ها را کنار هم قرار می‌دهیم و رابطه‌ها را باهم مشخص می‌کنیم. زمانی که چیدمان آن انجام شد، مانند یک پلیس یا جاسوس رابطه‌ها را جابه‌جا کنیم. در واقع آن‌جاست که عنصر آپولونی متن فعال می‌شود و برای آن‌ها دسیسه و حیله می‌سازد تا داستان جذاب‌تر شود. این داستان جذابیتی از نوع جزئی‌نگر ندارد. در واقع نویسنده باید روی شخصیت خانم علی‌زاده بیشتر مکث می‌کرد چون او ناگهان وارد داستان می‌شود و بخشی از داستان را می‌گیرد اما به این شخصیت چندان پرداخته نمی‌شود. نکته‌ی دیگر درباره‌ی شخصیت‌ها این است که نویسنده نقش شخصیت‌ها را مشخص نکرده است. شخصیت‌های متعددی که برخی از آن‌ها نقش خاصی را ایفا نمی‌کنند. نویسنده می‌توانست شخصیت‌ها را محدودتر کند و پرداخت بیشتری روی شخصیت‌های مرکزی انجام دهد. ارتباط درونی در این داستان وجود دارد اما می‌توانست روان‌شناختی‌تر باشد و زبان داستان نیز با متن هارمونی داشته و از کلمات و بازی زبانی بهتر استفاده شود.




کارگاه نقد شعر
۶

نقد شعر «موجی»

سمیه ابراهیمی

خانه را که از تنم درآوردم
ریختم در کامیون
و جاده را چنان گرفتم در مشت
که شهر زیر پایم
جیغ می‌کشد هنوز
و خانه‌ای که لخت کردمش
به گردم نمی‌رسد دیگر

فقط شب را بلند می‌کند از تخت
و در بوی پیراهنم
که جا مانده گوشه‌ی کمد
اتاق را قدم می‌زند در هال
بعد به آشپزخانه...

مثل یک پرنده که می‌پرد از بشقاب‌ها
چون برق
از سر یخ‌بسته‌ی یخچال
موجی که هوایی‌ست
بیرون می‌زند از تنگ
سرریز می‌شود توی چارگوشه‌ای که گوش نمی‌دهد دیگر
به این بوق‌های پی‌درپی
و خوابی که پریده از پنجره‌هایش رنگ
پَرتِ پرتِ یک صحراست *
که از چاله افتاده فلس‌هایش در چاه
دل به آغوش هیچ تنگی نمی‌دهد دریاش
جز خانه‌ای که درآوردم از تنم
ریختمش در اتاقی خالی
تا قفلم کند دستی
که به دستگیری‌ام
نمی‌رسد دیگر

* پَرتِ: نوعی ماهی آکواریومی

شاعر: زهرا هاشمی

نقد و بررسی

فردی که برای گریز از خود، به خودخوری و گلاویز شدن با دنیای ذهنی می‌پردازد مدام در فضاهای سیالی سیر می‌کند که نتیجه‌ای جز درجا زدن در پی نخواهد داشت. با خواندن شعر زهرا هاشمی شخصی را روبه‌روی خود مجسم می‌کنیم که تنهایی را به خانه‌ای تشبیه کرده و در پی فرار از آن بوده، درحالی‌که با این خانه انس گرفته است.

اختناق حاکم بر فضای شعر فوق، گلوی مخاطب را فشرده و با خود به جهانی می‌برد که تنهایی در آن بیداد می‌کند. برای بررسی این اثر بهتر است به اجزای تشکیل دهنده‌ی آن نفوذ کنیم:

اپیزود ۱

«خانه را که از تنم درآوردم
ریختم در کامیون
و جاده را چنان گرفتم در مشت
که شهر زیر پایم
جیغ می‌کشد هنوز
و خانه‌ای که لخت کردمش
به گردم نمی‌رسد دیگر»

اشعاری این چنینی که روایتی اغراق‌آمیز را دنبال می‌کنند نیاز به تخیلی قوی دارند. مطلع اثر: «درآوردن خانه از تن» که استعاره‌ای از مدلول‌های «بیرون رفتن از خانه، دل کندن از خانه، خراب کردن ساختمان» است اشتیاق لازم برای خوانش را در مخاطب ایجاد می‌کند.

سطر دوم نیز با توجه به این‌که تکمیل کننده‌ی سطر اول است هنوز مخاطب را در تردید این‌که آوار خانه را بار

کامیون کرده یا خود سوار کامیون شده نگه می‌دارد. (اگر به جایگاه فعل «ریختم» و همنشینی آن با کامیون در این سطر بدون مفعول واقع شدنِ «خانه» توجه کنیم، ریختن مولف در کامیون نشان از سوار شدن او دارد و از این نظر با تکنیک آشنایی‌زدایی و شکست قواعد معنایی مواجه می‌شویم که شعریت اثر را به وضوح نشان می‌دهد.)
البته در سطر دوم به دلیل قرار گرفتن چند هجای بلند و کشیده پشت سر هم : «ریخ/ تم/ در/ کا/ می/ یون» از سرعت سطر به شدت کاسته شده و بهتر است کمی در اجرای آن تجدید نظر شود.
کاربرد (Personification) در شخصیت بخشیدن به شهر و فضاسازی مناسب با جیغی که حاصل از اصطکاک چرخ‌های کامیون و جاده است مشاهده می‌شود.
مولف در سرتاسر این اپیزود با نگاهی مبتکرانه به اشیاء و وسیله‌های اطراف خود، سعی در کوچک جلوه دادن آن‌ها کرده، البته در دو سطر پایانی این اپیزود: «خانه‌ای که لخت کردمش/ به گردم نمی‌رسد دیگر» با تعلیقی در مفهوم سطر اول مواجه‌ایم که به دلیل برداشت دوگانه از آن ایجاد گنگی در روایت اول می‌کند: «خانه‌ای که لختش (خالی‌اش) کردم یا خانه‌ای که در حین لخت بودن خودم، ترتیب‌اش را دادم؟»

اپیزود ۲

«فقط شب را بلند می‌کند از تخت
و در بوی پیراهنم
که جا مانده گوشه‌ی کمد
اتاق را قدم می‌زند در هال
بعد به آشپزخانه...
مثل یک پرنده که می‌پرد از بشقاب‌ها
چون برق
از سر یخ‌بسته‌ی یخچال
موجی که هوایی‌ست
بیرون می‌زند از تنگ
سرریز می‌شود توی چار گوشه‌ای که گوش نمی‌دهد دیگر
به این بوق‌های پی‌درپی»

ارتباط دو سطر پایانی اپیزود قبل با این اپیزود، صحه بر تعلیق ذکر شده می‌گذارد و دریچه‌ای برای ورود مخاطب به فضای خانه و رونمایی از اتفاقات رخ داده در آن باز می‌کند:
«خانه‌ای که نقش انسانی جامانده را ایفا می‌کند، شب را از تخت بلند کرده و به یاد مولف که معشوق اوست تمام خانه چرخ می‌زند. سرگردانی او باز هم به پرنده‌ای پرکشیده تشبیه می‌شود که آن پرنده نیز استعاره از غذایی در بشقاب است. پرکشیدن آن پرنده نیز به پریدن برق از سرِ یخچال!»
مولف برای ادغام این فضاهای کوچک، از تکنیک جعبه‌چینی استفاده کرده و ریزبه‌ریز روایات را از دل هم بیرون می‌کشد تا تنهایی و بی‌کسی را در سینمایی متنی به نمایش بگذارد. صنعت تشخیص در تمامی سطرها موج می‌زند و تصاویر ذهنی پرباری که در این اثر نمود پیدا کرده ذهن مخاطب را به سمت و سوی مشخصی از لحاظ معنا و مفهوم سوق می‌دهد. اگر دقیق‌تر به نشانه‌های این قسمت توجه کنیم «موج» و «بوق» دال‌هایی هستند که به ترتیب برقی که در یخچال جریان دارد و صدای بوق کشیدن آن در مواقعی که درب یخچال باز می‌ماند را مستدام می‌کند، چراکه حرکت موج و بوقی که در استعاره‌ی دورتری نشان داده شده است، از برقی که از سر دوم‌شخص جامانده در خانه پریده و باعث شده است تنهایی را احساس کند. برخلاف موتیف مقید اثر که کاملن ایستا و کسل‌کننده است، سطرها و ساین‌های موجود در آن حالتی پیشرو به خود گرفته و به دنبال یکدیگر در حرکت‌اند و این نکته‌ی مثبتی در اشعار روایی‌ست که زهرا هاشمی به خوبی آن را رعایت کرده است.
تخیلی که نقش پیش‌برنده در فضاها را به عهده گرفته نشان می‌دهد که مولف در تمرکز و شهودی آنی دست به نویسش زده و شعری دیونیزوسی را خلق کرده است.

اپیزود ۳

«و خوابی که پریده از پنجره‌هایش رنگ
پَرتِ پرتِ یک صحراست
که از چاله افتاده فلس‌هایش در چاه

دل به آغوش هیچ تنگی نمی‌دهد دریاش
جز خانه‌ای که درآوردم از تنم
ریختمش در اتاقی خالی
تا قفلم کند دستی
که به دستگیری‌ام
نمی‌رسد دیگر»

در پایان باز هم با تعلیق روایی مواجه‌ایم که فضـای قبلی را درهم شکسته و خواب درهم شکسته‌ای را به صحرایی برده تا در چاه بیندازد. مخاطب به همراه آن دقیقن از چاله‌ی قبلی درآمده در چاهی می‌افتد که هنوز نمی‌داند چطور باید از آن بیرون بیاید. تصـویرسـازی در اپیزود پایانی از حد معمول فراتر رفته و آن‌قدر مخاطب را سـردرگم می‌کند که گویی مثل عنوان شـعر، دور خود می‌چرخد! ارتباط این اپیزود با اپیزود اول غیر قابل انکار اسـت و ترجیع به‌کار رفته در این قسمت کمی از گنگی می‌کاهد اما بهتر این بود که از نشـانه‌های «صـحرا و چاه و خواب و...» بیشـتر کار کشـیده و به ناگاه رها نمی‌شد. شعر از لحاظ اجرا و فرم اثر (جز در موردی که ذکر شـد) بدون لکنت و بسـیار روان است و اندوه نهفته در تک تک سطرها به خوبی به مخاطب القا می‌شود و این به معنی قرار گرفتن در لحظه‌ی شعری و موفق بودن اوست. کنترل شعری با سـاختار نـامتمـرکز و پـرداخـت آن نیـاز به دقـت زیـاد دارد و بهتر اسـت از تمامی نشـانه‌های به‌کار رفته در آن نهایت استفاده را کرد. درست است که تصویرسازی یکی از نکات مثبت در خلق شـعرهای آوانگارد است، اما این تصاویر در نهایت باید در ارتباط با یکدیگر قرار گرفته و تخیل را پدید آورند تا مخاطب بتواند درک و تاویلی عمیق‌تر از شـعر داشته باشد.



نقد شعر «ما در آن‌ها»

مجتبا دارابی

از قورباغه‌ای که می‌کند غُرغُر
دست و پاگیرتر
و از من که می‌کند مرا زخمی
واگیرتر
افتاده‌ام به دریایی که سرخ‌تر از تابه
به جایی که هرچه بخواهم کم
کم‌تر
گوشت دارم
و اشتها ندارد کوسه
با اژدهایی که من دارم
خودم را بزنم شلاق   تا کِی؟
در عمیق پی نورم
که وقتی رسیدم به
چشم ببندم   زندگی کنم در عمق
در تاریک
جنازه‌ی مردی که می‌خواستید منم
اول تف
بعد هم از قورباغه عمیق‌تر
شنا کنید روی خشک

شاعر: پویان فرمانبر



نقد و بررسی

این شعر اجرای قدرتمندی دارد. قورباغه‌ای می‌پرد، جست‌وخیز و غُرغُر می‌کند و در آخر هم از زمینی خشک و سرابی که در آن گرفتار بوده است فرار کرده و شروع می‌کند از آن فضای بسته انتقاد کردن. شعر با یک جمله اعتراض‌گونه آغاز می‌شود و با این‌همانی بین غُرغُر قورباغه و غرزدن‌های افراد، شاعر خود را بدل به قورباغه‌ای می‌کند که دست و پاگیر شده است. او به نوعی از شرایط کنونی و درجا زدن (دست و پاگیرتر) ناراضی است. هوشمندی شاعر سبب شده تا نتوان تشخیص داد که این دست و پاگیر بودن مربوط به اوست یا برای مشکلاتی که برایش پیش آمده، مشکلاتی که سبب شده است زخم‌های زیادی بردارد (و از من که می‌کند مرا زخمی). شعر پویان دارای بعد هرمونوتیکی خاصی‌ست تا آن‌جا که نمی‌توان تشخیص داد که این زخمی شدن منظور اتفاقاتی است که بر سر شاعر می‌آید یا مربوط به مازوخیستی بودن کاراکتر اصلی شعر است. مازوخیستی که حتی ممکن است واگیردار باشد. به نوعی شاعر ارتباطی بین اتفاقی که بر سرش آمده و زخم‌های روحی که خورده با زخم‌های یک مازوخیستی برقرار می‌کند و بیان می‌کند که منشا تمام این زخم‌ها کسی نیست جز خودش. در بخش بعدی شاعر با ارتباط برقرار کردن بین نشانه‌هایی مثل «تابه، دریا، سرخ، کوسه، گوشت، اژدها» خود را به فردی که در حال غرق شدن در دریای مشکلات است و هر روز در آن بیشتر غرق می‌شود تشبیه می‌کند، تا آن‌جا که سرخی غروب و انعکاس آن در آب دریا که سبب سرخ شدن آب می‌شود را بدل به تابه‌ای می‌کند که او را چون قطعه گوشتی سرخ کرده است که به نوعی این سرخی به سرخی دریا و از طرفی به سرخ شدن در تابه نیز برمی‌گردد؛ سرخ شدنی که در تاویل اول همان رنگ خونی است که کوسه بعد از شکار طعمه به آب دریا می‌دهد و از طرفی انعکاس سرخی غروب نیز سبب دیده نشدن این خون یا «کم‌تر» شدن آن می‌شود. از بعد دیگر نیز

می‌توان به این اشـــاره کرد که شـــاعر خود را چون تکه گوشتی در تابه می‌بیند که با سرخ شدن به وسیله مشکلات هر روز آب می‌رود و «کم‌تر» می‌شـود مثل گوشـتی که بعد از پخته شـدن جمع و از حجم آن کاسته می‌شود. اما در هر دو تاویل می‌توان به اژدهایی اشـــاره کرد که اشـــاره به سـیری‌ناپذیری و به نوعی آن طبع طمع‌پذیر شـاعر دارد که هرچه پیش می‌رود باز دست از ادامه راه برنمی‌دارد.
«خودم را بزنم شلاق   تا کِی؟» استفهامی انکاری که شاعر به نوعی بعد از یک کش و قوس درونی با خود به صحبت می‌نشیند و به نوعی از این خودآزاری به ستوه آمده است.

«در عمیق پی نورم
که وقتی رسیدم به
چشم ببندم   زندگی کنم در عمق
در تاریک»

در عمیق پی نور بودن به نوعی گوشـــه‌گیری و فکر کردن عمیق را تداعی می‌کند. شـاعر که حالا از سـطحی‌نگری به سـتوه آمده قصـد دارد با تفکری عمیق و ژرف به مسـائل بنگرد. تاریکی گاهی آرامش بیشتری در خود دارد. شاعر به نوعی به دنبال یک آرامش درونی است، آرامشی که او را از شر افکاری رها کند که روز به روز او را آشفته‌تر می‌کند.

«جنازه‌ی مردی که می‌خواستید منم
اول تف
بعد هم از قورباغه عمیق‌تر
شنا کنید روی خشک»

او در پایان خود را چون مرده‌ای در اعماق می‌بیند که به آرامش رســیده اســت. قورباغه‌ای که روزی غر می‌زد و کارش جهیدن بود حالا مثل جنازه‌ای به گوشـــه‌ای افتاده اســـت و رهگـذارن وقتی او را می بیننـد بـا یک حس چندش‌آور به او نگاه می‌کنند و با انداختن تف، تنفر خود را نشـــان می‌دهند. او حالا قورباغه بودن را به رهگذارن واگذار می‌کند و در آخر با ســطری کنایه‌آمیز، آن‌ها را به جهیـدن و تلاش های بیهوده برای زندگی که نهایتی جز مرگ ندارد تشـــویق می کند، همان زندگی که همه فکر می‌کنند برکه‌ای سـرسبز است اما در اصل خشک و بی آب است.

در مجموع شـعر پویان دارای فضـایی مغشـوش اسـت که نشـان از یک ذهن مغشـوش هنگام نویســش شـعر دارد. شاعری که این شلوغی ذهن را چون خودآزاری می‌بیند که این خودآزاری که نتیجه‌ای جز مرگ ندارد.

ویرایش پیشنهادی

از قورباغه‌ای که می‌کند غُر
دست و پاگیرتر
از من که می‌کند مرا زخمی
واگیرتر
افتاده‌ام به دریایی سرخ‌تر از تابه
به جایی که هرچه بخواهم کم
کم‌تر
و اشتها ندارد این کوسه
با اژدهایی که دارم
خودم را بزنم شلاق   تا کِی؟
در عمیق پی نور
که وقتی رسیدم به
چشم ببندم   زندگی کنم در عمق
در تاریک
جنازه‌ی مردی که می‌خواستید منم
اول تف
بعد هم از قورباغه عمیق‌تر
شنا کنید روی خشک

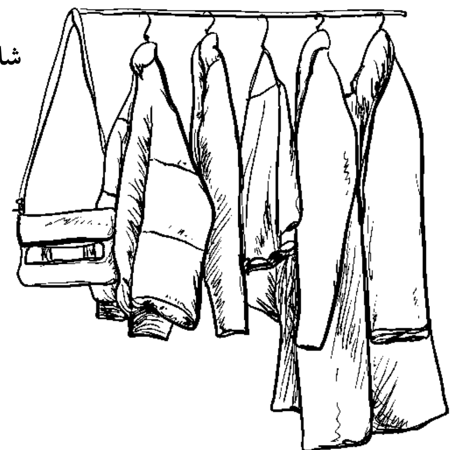


نقد شعر «بازخوانی اشیا»

محمد مروج

پیش‌ترها هی دست می‌گذاشتم توی دلش
و از بین آن‌همه دست
یکی تنم می‌کردم
دخترکُش
که هرچه بود
عاریه نبود
با قدّی به آن بلندی
چهارپای لاک‌پشتی داشت
که هرچه می‌کردم
سانتی‌متری جُم نمی‌خورد
حالا ولی با تن و بدن چوبی
پرده را برداشته
پنجره را کشته
گذاشته رفته توی دل دیوار
همیشه این‌جا چندین دست داشت بر سینه
پر از کت و شلوار
پر از کراوات‌های رنگارنگ
حالا ولی توخالی
مثل من دست خالی‌ست
کمد بیچاره!

شاعر: علی عبدالرضایی



نقد و بررسی

بعد از تغییر چهره‌ی زندگی و شکل مناسبات اقتصادی و اجتماعی و انقلاب‌های مهم سیاسی در فرانسه و آمریکا و دیگر کشورها در قرن نوزدهم و همچنین ظهور نوگرایی و صنعتی‌شدن جوامع، تقابل سنت و مدرنیسم شکل گرفت و بعد از مدتی، تبدیل به یکی از مسائل جنجالی و بحث برانگیز شد. پیشرفت دانش و تکنولوژی و پیدایش پدیده‌های نوظهوری مثل اینترنت، شکل زیست مردم را عوض کرد اما همین بهتر شدن ظاهری در کنار دسترسی به امکانات بیشتر، تعارضات جدی به‌وجود آورد. دولت‌مردان و صاحبان قدرت از یک‌سو می‌خواستند از طریق همین تغییرات به منابع مالی پایدارتر و بیشتری دست پیدا کنند و از سوی دیگر با رکود فرهنگی و فکری از طریق رجوع به سنت‌ها و اخلاقیات کلاسیک، مانع از بروز انقلاب‌های شعوری بین قشرهای مختلف مردم و در نتیجه، از دست رفتن قدرت‌شان شوند. به عبارت دیگر، با یک دست مردم را به جلو هل می‌دهند و با دست دیگر، آن‌ها را پس می‌رانند. پیامد این سیاست، ایجاد حالت سردرگمی و انفعال اجتماعی میان افراد است. آن‌ها از طرفی می‌خواهند همگام با مدرنیته، حرکتی رو به جلو داشته باشند، اما از سویی دیگر، خود را بین ساختارهای درختی اسیر می‌یابند. سنت از نگاه ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی، ساختاری درخت‌مانند دارد؛ یعنی با توجه به شکل ظاهری‌اش (ریشه‌دار بودن، حرکت رو به بالا و صعود به سمت آسمان، تعریف جایگاه مشخص‌شده برای هر اندام و...)، هر عضوی از اجتماع باید در این رده‌بندی (classification) جای گیرد و اگر خارج از آن چارچوب بخواهد رشد کند، همچون شاخه‌ای نابه‌جا هرس می‌شود. تفکر درختی مانع رشد و پرورش استعدادهای فردی و نمایان‌گر سکون و درجا زدن محسوب می‌شود و برعکس آن، حرکت ریزومی نماینده‌ی پویایی و تکثر است. به عبارت دیگر، درخت سمبل «بودن» و ریزوم نماد «شدن» است. موتیف مقید «بازخوانی اشیاء»،

تقابل سنت و مدرنیسم در قالب تغییر ماهیت و استحاله‌ی یک کمد است. با توجه به نشانه‌های موجود در شعر، ابژه‌ی کمد می‌تواند نماد سنت و نوستالژی باشد که با پیدایش آپارتمان‌نشینی (خانه‌هایی شبیه قوطی کبریت با حداقل فضا و حداکثر بهره‌وری از مکان) به دل دیوار رفته و از یک کمد چوبی قدیمی با وزن زیاد، تبدیل به یک کمد دیواری منفعل شده است. حال با نگاه یک ساختارگرای جزئی‌نگر، شعر را خُرد می‌کنیم و به بررسی آن می‌پردازیم.

اپیزود ۱

«پیش‌ترها هی دست می‌گذاشتم توی دلش
و از بین آن‌همه دست
یکی تنم می‌کردم
دخترکُش
که هرچه بود
عاریه نبود»

در سطر اول این بخش، از دالی سخن گفته شده (فرو بردن دست در یک شیء) که مدلول آن می‌تواند اشیائی مثل گاوصندوق یا یک جعبه باشد، اما با توجه به نشانه‌هایی که در سطرهای بعدی آمده، درمی‌یابیم که ابژه‌ی مورد نظر شاعر یک کمد است. لباس‌های درون این کمد دارای دو خصوصیت هستند: اولی دخترکش یعنی زیبا و جذاب‌اند و دومی، مال خودش هستند نه عاریه‌ای و قرضی. لباس می‌تواند استعاره‌ای از ظاهر و نقشی باشد که هرکس در اجتماع ایفا می‌کند. بنابراین راوی بر این مساله تأکید دارد که تلاش می‌کند خودش باشد و بازی دلخواه‌اش را انجام دهد، نه فرمتی که دیگران برای او در نظر گرفته‌اند. پس او، خودِ واقعی‌اش است، خصلتی که آنارشیست‌ها در پی تحقق آن هستند.

«هرچه» در سطر پنجم، خصلت چندواژگانی دارد و به معناهای زیر است:

۱ـ همه‌ی لباس‌ها، تمامی‌شان

۲- هرچیزی یعنی لباس‌ها هرچیزی که بودند، عاریه‌ای نبودند.

اپیزود ۲

«با قدّی به آن بلندی
چهارپای لاک‌پشتی داشت
که هرچه می‌کردم
سانتی متری جُم نمی‌خورد»

در بخش قبل، شاعر درباره ی محتوا و درون کمدش توضیحاتی ارائه داد و حال در قسمت دوم، سعی می‌کند با به‌کارگیری تصاویر ابژکتیو، اطلاعات بیشتری راجع به ظاهر و نمای کمد مورد نظرش بدهد. این کمد ۴ پایه و ارتفاع بلندی داشته و ظاهرن جنس آن از چوب مرغوبی مثل چوب درخت گردو یا بلوط بوده، چون صاحب‌اش به تنهایی نمی‌توانسته آن را تکان دهد. این‌ها مشخصات کمدهای قدیمی هستند و معمولن در خانه ی پدربزرگ‌هایمان آن‌ها را دیده‌ایم و همیشه کشف اشیای درون و حتی زیر و بالای‌شان برای کودکان جذاب و هیجان‌انگیز است و حالتی نوستالژیک دارد. چنین کمدی نمایه‌ای از سنت هم می‌تواند باشد که راوی تمام تلاشش را برای تغییر و زدودن آن می‌کند، اما موفق نمی‌شود چون تنهاست و انجام کارهای بزرگ به‌صورت فردی، به سختی امکان‌پذیر است.

هجاهای بلند و کشیده در سطر آخر این اپیزود (سان/تی/مت/ری/جم/نِ/می/خورد)، سنگینی کمد را به‌خوبی نشان می‌دهد، یعنی انتخاب درست واژه‌ها در خدمت لحن‌گردانی‌ست. همچنین کلمات «بلندی، لاک‌پشتی، سانتی‌متری»، از نظر شکل خوانشی شبیه به هم هستند، پس قافیه‌ی درونی محسوب می‌شوند.

اپیزود ۳

«حالا ولی با تن و بدن چوبی
پرده را برداشته
پنجره را کشته
گذاشته رفته توی دل دیوار»

در اپیزود سوم، اتفاقی رخ داده است. حال دیگر از آن کمد چوبی و حجیم، خبری نیست بلکه او جای پنجره را گرفته و با توجه به نشانه‌ها، تبدیل به یک کمد دیواری شده است.

از این بخش می‌توان دو تأویل داشت که نشان‌دهنده‌ی هوش‌گردانی و فکرپردازی شاعر در پرداختن به مسأله‌ی مدرنیزاسیون است:

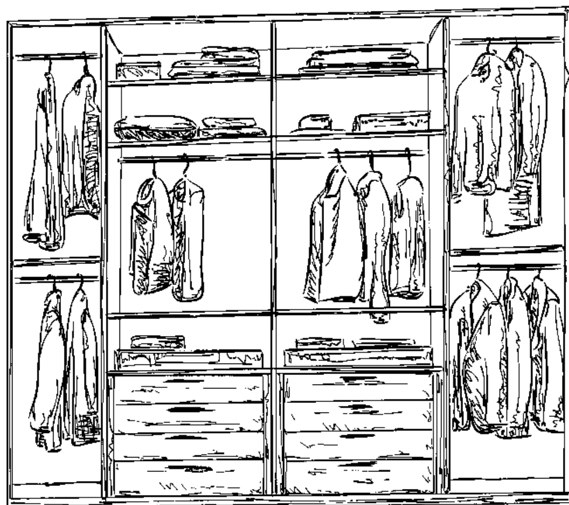
۱- راوی در سطر اول شعر برای برداشتن لباس، دستش را در کمد می‌کرد بنابراین فقط یک کار انجام می‌داد ولی حالا چون کمد، دیواری شده پس برای انتخاب لباس، هم در کمد و هم در دل دیوار دست می‌برد. پس با یک حرکت، دو عمل انجام می دهد. چنین رویکردی در دنیای مدرن امروزی هم دیده می شود یعنی با توجه به محدودیت زمانی، باید طوری برنامه‌ریزی کرد که حتی‌الامکان چند فعالیت را هم‌زمان باهم انجام داد تا وقت کافی برای پرداختن به‌تمامی امور داشته باشیم. مثلن هنگام برداشت وجه نقد از عابربانک‌ها، کارهای دیگری مانند خرید شارژ، پرداخت قبوض، انتقال وجه و ... را انجام دهیم تا در زمان، صرفه‌جویی کنیم.

۲ـ امروزه به دلیل مهاجرت روستانشینان به شهر و نیز رشد جمعیت، دیگر خبری از فضاهای درندشت و بزرگ، مشابه آن چیزی که در گذشته شاهد آن بودیم، نیست. خانه‌های ویلایی جای خود را به آپارتمان‌های کوچک داده‌اند تا از فضا، استفاده‌ی بهینه شود، بنابراین باید بازخوانی جدیدی از اشیاء صورت بگیرد؛ مثلن کمد دیواری به‌جای نمونه‌های قدیمی و کتاب‌های الکترونیکی (pdf) به‌جای کتابخانه.

واژه‌های «پرده، پنجره» و «برداشته، کشته، گذاشته»، قافیه‌های درونی اپیزود سوم هستند.

اپیزود ۴

«همیشه این‌جا چندین دست داشت بر سینه
پر از کت و شلوار
پر از کراوات‌های رنگارنگ
حالا ولی توخالی
مثل من دست خالی‌ست
کمد بیچاره!»



در بخش پایانی، راوی اذعان می‌کند مثل کمد که هویتش را از دست داده و هم کمد هست و هم نیست، دچار سردرگمی شده و از درون احساس تهی‌شدن می‌کند. چنین فضای ابزوردی، محصول فعالیت اتاق‌های فکر قدرت‌هاست؛ جایی که با سیاست‌های پیچیده‌ی خود، نه تنها افراد عادی بلکه روشنفکران و صاحبان اندیشه را هم گیج می‌کنند. گویی زندگی رنگارنگ گذشته عوض شده و روزمرگی و ملال، آن را سیاه و سفید کرده است.

امروزه زندگی در دهکده‌ی زمینی مارشال مک‌لوهان، اجتناب‌ناپذیر است و ما ناگزیریم برای آداپته‌شدن با شرایط موجود، خوانش جدیدی از ابژه‌ها و سوژه‌ها داشته باشیم. اتفاقی که متأسفانه در کشورهایی مثل ایران نمی‌افتد. رهبران چنین کشورهایی از سویی ادعای جهانی فکرکردن و مدرن‌بودن می‌کنند و از طرف دیگر با دامن زدن به ارتجاع فرهنگی، مردم را در جهل و نادانی نگه می‌دارند. مدرنیته باید هم در بیرون و هم از درون رخ دهد و عدم انطباق این دو، باعث بروز عقده‌های شخصی می‌شود. ما ناگزیریم تغییر کنیم تا به‌جای مردمی منفعل و مصرف‌کننده، تبدیل به ملتی تولیدکننده و جهانی شویم و خود را از انزوا و گوشه‌نشینی خارج کنیم، اتفاقی که ابتدا باید درون خودمان بیفتد.

نقد و بررسی

نقد شعر «اپرا»

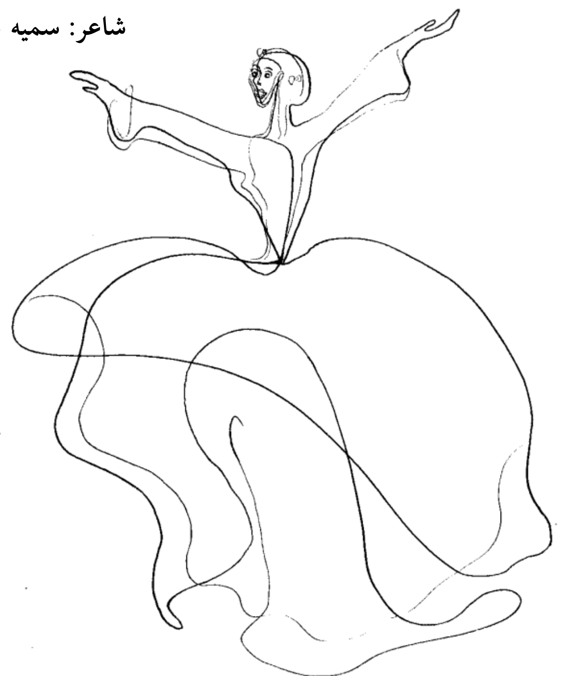
زهرا هاشمی

جفت می‌کنم لب
مثل نت‌هایی که بسته‌اند صف
و صدام
هرز نمی‌رود از راهی که پا کرده صاف

زخمی که خورده‌ام
اقرار نکرده می‌پاشدم به دیوار
و پا
که لقمه برنمی‌دارد از راه
تکیه‌گاه نمی‌شود برام

عجیب نیست
اگر گریه می‌کند کنسرت
شعری که می‌نوازد مرا
دست ندارد
تا اطلاع ثانوی گوش نباشید!

شاعر: سمیه ابراهیمی



اراده، نیروی باطنی‌ست که برای تصمیم‌گیری، شروع کار، انجام اهداف و وظایف در برابر عقب انداختن کارها و تنبلی نقش پادزهر را ایفا می‌کند، نوعی تصمیم‌گیری با عزم راسخ است تا هدف‌ها و تصمیم‌هایی که داریم با موفقیت به پایان برسند. اما بارها برایمان پیش آمده است که اراده کرده‌ایم اما در ابتدای راه یا در نیمه، بی آن‌که خواسته باشیم به ضربه‌هایی که در گذشته متحمل شده‌ایم، فکر کرده و به شکست و ناکامی اجازه‌ی ورود داده‌ایم. برخلاف شکست و ناکامی که تلخ ولی آسان دچارش می‌شویم، فراموش کردن گذشته و رنج‌هایی که تجربه کرده‌ایم، آسان نیست. شعر سمیه ابراهیمی با این موتیف مقید به خلق فضایی این‌چنینی پرداخته است. با این تمهید و از دیدگاه ساختارگرایی جزئی‌نگر و سمیولوژی به اپیزودبندی و بررسی اثر می‌پردازم:

اپیزود ۱

«جفت می‌کنم لب
مثل نت‌هایی که بسته‌اند صف
صدام
هرز نمی‌رود از راهی که پا کرده صاف»

همان‌طور که از اسم شعر مشخص است راوی حال و هوای درونی خود را با فضای اپرا این‌همان کرده و از زاویه دید یک ارکستر به روایت اثرش پرداخته است. معمولن جفت شدن لب اشاره‌ای به اراده کردن و مهیا شدن برای گفت‌وگویی تازه و یا حرکتی پر شر و شور است. در سطر دوم راوی «جفت کردن لب»هایش را به نت‌هایی تشبیه کرده است که ردیف و آماده ایستاده‌اند برای اجرای یک موسیقی تازه و نو که می‌تواند اراده‌ی راوی باشد برای گذر از مرحله‌ای به مراحل بهتر و بالاتر. حالا او برای بهترین اجرای موسیقی اپرای زندگی‌اش طوری محکم و استوار روی پاهایش ایستاده و صدایش را صاف می‌کند، گویی هیچ اراده‌ای یارای مقابله با او را ندارد.

استفاده از قافیه‌های درونی «صاف، صف، صدام» لذت آوایی در خوانش شعر به‌وجود آورده است و نکته‌ی دیگر این‌که در سطر چهارم از تکنیک چندواژگانی جهت چندتاویلی شدن اثر استفاده شده است. «پا کرده صاف» هم به معنای «صاف و شق و رق ایستادن است» و هم «راه گلو را صاف کردن» معنا می‌دهد، که این خصیصه چندتاویلی شدن اثر را به همراه دارد که از نقات قوت اشعار خانم ابراهیمی‌ست.

اپیزود ۲

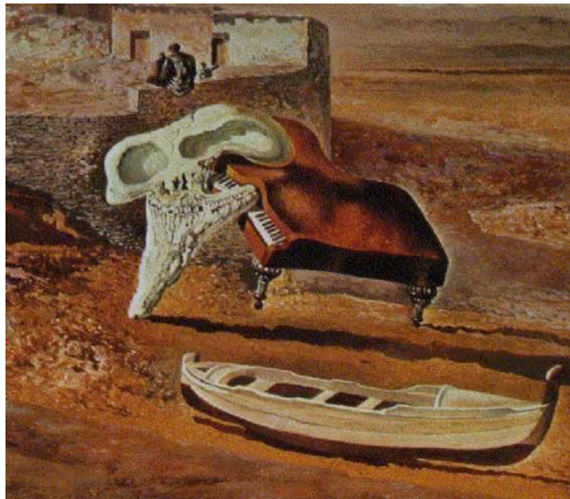
«زخمی که خورده‌ام
اقرار نکرده می‌پاشدم به دیوار
و پا
که لقمه برنمی‌دارد از راه
تکیه‌گاه نمی‌شود برام»

با توجه به اپیزود قبل و آمادگی راوی برای اجرای اهداف و برنامه‌های مدنظرش، مخاطب در این قطعه منتظر اجرای یک موسیقی ناب از اراده‌ی راوی است. ما با رسیدن به نشانه‌ی «زخم» که دالی‌ست بر مدلول‌های بی‌شمار، می‌بینیم که اراده‌ی او به یاس تبدیل می‌شود. زخم می‌تواند آن چیزی باشد که روح را از حالت سکون و آرامش به برزخ ناکامی و یاس می‌کشاند و حالا این زخم چنان عمیق و کاری‌ست که ناگهان دهان باز کرده و راوی را مثل فوران خون به «دیوار» می‌پاشد که خود دالی‌ست به مدلول زندان و سیاه‌چال انزوا و تنهایی. در سطر هشتم کلمه‌ی «لقمه» با «خوردن زخم» در سطر پنجم ارتباط معنایی دارد و راوی قصد دارد بگوید که پاهایش توان رد شدن از این زخم‌ها یا همان لقمه را ندارد و نمی‌تواند تکیه‌گاه او برای تحمل مصائب و مشکلات سر راهش باشد.

اپیزود ۳

«عجیب نیست
اگر گریه می‌کند کنسرت
شعری که می‌نوازد مرا
دست ندارد
تا اطلاع ثانوی گوش نباشید!»

انسان وقتی با شکست و ناکامی مواجه می‌شود، اگر جنس مذکر باشد به انزوا پناهنده می‌شود تا شاید خودش را بازیابی کند و با تلاش دوباره بازگردد و اگر از جنس مونث باشد خود را به گریه می‌سپارد. حالا راوی که گذشته از نام شاعر (سمیه ابراهیمی)، در شعر جنسیتش برای مخاطب نامعلوم است. اما با توجه به سطر دوم «گریه می‌کند کنسرت» او می‌تواند یک زن باشد که نه دستی برای نواختن زندگی دارد و نه پایی که او را به مقاومت نگه دارد و او تنها می‌تواند کنسرت گریه را به اجرا درآورد.
راوی احوالات و کنش‌های درونی‌اش را با «شعر»ی این‌همان کرده که او را با موسیقی «گریه» روی صحنه‌ی اپرا برده و می‌نوازد.



نتیجه‌گیری:

در کل با شعری ساختمند و دارای فرم از خانم ابراهیمی روبه‌رو بودیم که شاعر از نشانه‌های به‌کار گرفته شده در اثرش نسبتن کار کشیده است و همین‌طور شعر، حشو و اضافات ندارد و شاعر با پایان‌بندی مناسب توانسته شعرش را اداره کند و به اجرا برساند. اما نکته‌ای که وجود دارد استفاده از کلمه «هرز» و «اقرار» است که به‌نظر می‌رسد با فضای معنایی اثر ارتباطی ندارد. همین‌طور در اپیزود دوم «زخمی که خورده‌ام...» بدون تمهید و غافلگیرانه مخاطب را به فضای ناکامی و شکست برده است. شاعر می‌توانست با بسط دادن به فضای اپیزود اول و ایجاد تمهیدی مناسب مخاطب را کم کم وارد فضای مورد نظر کند.

نقد شعر «تابلو»

ساحل نوری

تابلویی که لعابش رفته باشد
و با طرحی نیمه‌کاره
از در بزند بیرون
بعد هم دختری رنگ و رو رفته قرض بگیرم
آویزان
که بنشیند در این چارچوب
قبل از تکامل این دو نفر
بعد از کامل شدنت
برمی‌خورد به این شش‌دانگ دل
و طرحی که از تو در سر دارم
می‌ریزد از دیوار
در هوای نمور اتاق جیغ
و با تو در راهرو فرار می‌کند
دزدی
رنگی نمانده باقی
که این تابلو بگیرد

شاعر: ایوب احراری



نقد و بررسی

استعاره می‌تواند تا جایی که به مفهوم مرکزی شعر تبدیل شود گسترش یابد. شعر تابلو در حالی‌که بین مولفه‌های شعر سپید محصور شده است و به کولاژی سورئالیستی نیز شباهت دارد. در شعر، حضور شخصیت تا جایی که به واسطه‌ی زبان ممکن است اتفاق بیفتد، می‌افتد. در این شعر تخیلی شکل می‌گیرد، فضا ساخته شده و به ابژهایی که شاعر از آن‌ها استفاده می‌کند به‌خوبی پرداخته می‌شود و در طول شعر با یکدیگر ارتباط معنایی برقرار می‌سازند. با این تمهید شعر را قطعه قطعه کرده و هر قسمت را به صورت جداگانه مورد تحلیل ساختاری قرار می‌دهم.

اپیزود ۱

«تابلویی که لعابش رفته باشد
و با طرحی نیمه‌کاره
از در بزند بیرون»

در سطر ابتدایی با تابلویی مواجه هستیم که لعاب دورش رفته است.

در ادامه:

«و با طرحی نیمه‌کاره
از در بزند بیرون»

در این سطرها مخاطب با سه سوال روبه‌روست.

تابلو از در بیرون بزند؟

لعاب از در بیرون بزند و یا شمایل درون تابلو و آن طرح نیمه‌کاره از تابلو بیرون بزند؟

اپیزود ۲

«بعد هم دختری رنگ و رو رفته قرض بگیرم
آویزان
که بنشیند در این چارچوب
قبل از تکامل این دو نفر
بعد از کامل شدنت»

در این اپیزود شاعر از دختری رنگ و رو رفته می‌گوید و بعد واژه‌ی آویزان را در سطر بعد می‌آورد و به دو نوع متفاوت از آن کار می‌کشد.
شخصیت شعر دختری رنگ و رو رفته و آویزان قرض می‌گیرد و او را در تابلویی که آویزان است می‌نشاند.

اپیزود ۳

«قبل از تکامل این دو نفر
بعد از کامل شدنت»

در تصویری که شاعر در این اپیزود به ما ارائه می‌دهد از دو شخصیت می‌گوید که با هم به تکامل می‌رسند. واژه‌ی تکامل در این‌جا چند معنای متفاوت می‌دهد و دو سوال را برای مخاطب به‌وجود می‌آورد. منظور از تکامل کامل شدن طرح در تابلو و یا کامل شدن خود شخصیت است؟ و یا ارتباط جنسی و سکس دو نفر در اتاق است؟

اپیزود ۴

«برمی‌خورد به این شش‌دانگ دل
و طرحی که از تو در سر دارم
می‌ریزد از دیوار
در هوای نمور اتاق جیغ
و با تو در راهرو فرار می‌کند»

در سطر اول این اپیزود، شاعر از عشق خود نسبت به طرحی که می‌کشد، می‌گوید. از طرحی می‌گوید که توانایی کشیدن آن را ندارد (و طرحی که از تو در سر دارم) و آن طرح فاصله بین زبان و بیان است، زبانی که قاصر است افکار خود را بیان کند.

«می‌ریزد از دیوار»

در این سطر با چند معنا مواجه‌ایم: تابلویی که از روی دیوار می‌افتد. رنگی که از دیوار می‌ریزد.

«در هوای نمور اتاق جیغ
و با تو در راهرو فرار می کند»

این سطرها رابطه‌ی بینامتنی دارند با تابلوی جیغ و مثال درون تابلو و جیغ او را با فضای راهرو این‌همان کرده است.

اپیزود ۵

«دزدی
رنگی نمانده باقی
که این تابلو بگیرد»

در این اپیزود شاعر از دزدی می گوید که تابلویش را می‌دزدد و رنگی روی دیوار باقی نمی‌گذارد.
دزد در این شعر می‌تواند استعاره‌ای از معشوق راوی هم باشد که تابلو یا همان دل راوی را دزدیده است.
شعر فرم و ساختار مناسبی دارد. شاعر با استفاده از تخیل شعر را جلو برده و با استفاده از تکنیک چندمعنایی، کلماتی را در شعر استفاده کرده و تصویرهایی به مخاطب می‌دهد و او را در مسیر شعر همراه می‌کند و شعری چندتاویلی پدید می‌آورد.





نقد شعر «سرخط»

ایوب احراری

دلی دارم پر
که هرکه می‌آید خالی نمی‌کند
حتی اگر هزار بنشیند جاش
هنوز قربانی همان گلوله‌ام
که شهرم را گرفت
پدرم را
و دهانم/ فراتر از بیابانی
که یک گوشه افتاده باشد غریب
هرچه باز شد
بسته شد
تا کلاشینکف   این جهاز مادران
دلبری کند هنوز
روی دست‌هایی که زیبا بودند
شبیه نقل و نبات گلوله می‌خوردند
و کل می‌زدند

کوچه تنگه، بله، عروس قشنگه، بله
دست به زلفاش...
نزنید!
آبستن تنهایی‌ست
زلف‌های بلندی
که بخت کوتاه کرد

و به خبری که هم‌اکنون به دست ما رسیده است
آن‌قدر توجه کردیم
که نارجک کیکی روی میز شد
و زفاف، شب جدایی
در ادامه‌ی خبر
به خدایی رسیدیم

که در غزنی فقیر است
هرچه مرگ تعارف می‌کند
نمی‌میرد کسی

فقر امتحان مومن است، هر آیینه رستگار است، دستی به دالر اگر آلوده نشود. و امت اسلامی هر چه بیشتر، بهتر. همان کس که دندان دهد، آن نان دهد

دو کشته کم و بیش
فرقی نمی‌کند
تو شهید می‌شوی
و آن‌که سینه‌ات را سوخته
سوخته می‌شود سینه‌اش
به بهشت می‌رود
با حوری هم‌آغوشی می‌کند
که در قندهار، قند در دل آب می‌کرد
در هرات
لب نداشت که بگوید دوستت دارم
و در کابل
روسری‌اش در باد سوخت
الله اکبر شد / سوخت
و بر بنیاد خبرهای رسیده، جلالتمآب رئیس جمهور این حادثه را به زبان‌های ملی کشور تقبیح کردند

تشییع شد جنازه
روی دست‌هایی که سنگ کم آوردند
تا بزنند به سار / ساره
و سارا که از دار دنیا
دار داشت
نه دارائی
که دلش را اگر نفهمید / لااقل زبانش
مِرسته! مِرسته! د خدای لپاره! *

مثل خری از علف

آسان نبود دل کندن
و پشت این‌همه دری وری
عر می‌کشید بلند

ای سرزمین هراسان من
ای باور سخت و آسان من
نام تو را کس به‌خاطر نداشت
یادت بخیر ای خراسان من

من شبیه بادکنکی در رفته از امان خدا
هر کجا بروم
درد افتاده پشت قباله‌ام
یک ایستگاه نرفته
تاکسی می‌گیرد کوله‌ام
که آن‌قدر چرند سیاسی بشنود
تا دود از گوش‌هایش بزند بیرون
و کافه‌ای شود دنج



آقا؟!
تاکی از انگور هرات داری؟
می‌خواهم دستش را بگیرم
که دانه‌هاش لایعقلم کنند
وسط شهری که لااقل اگر ندارد/ پولیس دارد
تو ره چی؟!
اَگه چیزی خوردِیم پیسه شَه دادِم
حق کسی رَ خو نَخُوردِم
ایلایم کو گُفتم! نِشه نیستُم

بود
تلوتلو می‌خورد دور سرش
بیابانی وسط شهر
و درختی
که شاخه‌هاش دینامیت‌های بالقوه‌اند
حال انفجار دارد
داشت
و مجری تا بمبی دیگر
مرا به خدای بخشنده‌ی مهربان سپرد

* دالر: Dollar
* مِرسته: کمک در زبان پشتو

شاعر: مصطفا صمدی

نقد و بررسی

در شعرهای بلندی مانند شعر «سرخط»، شاعر این امکان را دارد که به سمت ساختارهای نامتمرکز حرکت کند. زیرا در این اشـعار، مولف این فرصـت را پیدا می‌کند که چند مرکز شعری تشکیل داده و موتیف‌های آزاد را پیرامون آن بچیند. معمولن بهتر اسـت در این شعرها، شاعر چندصدایی را نیز اجرا کند و برای این‌که چندصدایی به اجرا درآید نیاز است شـعر به چند فرمی نیز برسد و در این نوع اشعار ما با چند تمی نیز روبه‌رو می‌شـویم که به اصطلاح به این نوع اشعار، شـعرهای چند شـاعره گفته می‌شـود. شعر مصطفا صمدی، شـعری چندصـدایی‌سـت که در آن هر صـدا وارد شـده و روایت خود را می‌گوید. از اسـم شعر می‌توان به این نتیجه رسـید که «سرخط» منظور همان سرخط خبرهاست و شعر بـا این فرم جلو می‌رود. معمولن شـــعرهـای صـــمدی درون‌مایه‌ی اعتراضی و ضد جنگ دارند که در این شعر نیز این نشـانه‌ها را می‌بینیم. با این تمهید شـعر را مورد تحلیل سـاختاری قرار داده و هر قطعه را به صــورت جداگانه بررسی می‌کنم و به نوع روایت و شکست روایت‌ها در این شـعر نیز اشـاره می‌کنم که بررسی نوع روایت در این اثر به ما کمک می‌کند تاویل‌های بهتری از شـعر داشـته باشیم. اما در همین ابتدا پیشـنهاد من به شـاعر این است که سطرهای ابتدایی شـعر را حذف کند، زیرا این سـطرها به ساختار اثر کمکی نمی‌کنند و در ارتباط با بقیه‌ی شعر نیستند.

«دلی دارم پر
که هرکه می‌آید خالی نمی‌کند
حتی اگر هزار بنشیند جاش»

سه سطر بالا در شعر هیچ نقشی ندارند. به این دلیل که شعر در مورد جنگ است، بهتر می‌دانم از یک اتفاق شروع شود. اتفاقی هولناک، مثل خود جنگ. پس شعر را با این سطرها آغاز می‌کنیم.

«هنوز قربانی همان گلوله‌ام
که شهرم را گرفت
پدرم را»

در سطرهای بعدی شاعر تنهایی و رنج دوری را به نمایش می‌گذارد.

«و دهانم / فراتر از بیابانی
که یک گوشه افتاده باشد غریب
هرچه باز شد
بسته شد»

در چهار سطر بالا، با نوعی ناتوانی روبه‌رو هستیم. نوعی ناتوانی که هر شخصی در مواجهه با اتفاق ناگواری با آن روبه‌رو می‌شود.

«تا کلاشینکف   این جهاز مادران
دلبری کند هنوز
روی دست‌هایی که زیبا بودند
شبیه نقل و نبات گلوله می‌خوردند
و کل می‌زدند»

در چند سطر بالا شاعر عروسی را در برابر مرگ قرار داده و با این تقابل فضای شعر را می‌سازد و شعر از این نقطه شروع به حرکت کردن می‌کند و این فضا در سراسر شعر پخش می‌شود. البته در قسمت‌های پایانی شعر ساختار شعر از هم می‌پاشد و طرح رو به جلو حرکت نمی‌کند که در ادامه به آن اشاره می‌کنم. اما تا این‌جا، شعر از لحاظ ساختاری، شعری منسجم است.

«کوچه تنگه، بله عروس قشنگه، بله
دست به زلفاش نزنید...
نزنید!
آبستن تنهایی‌ست
زلف‌های بلندی
که بخت کوتاه کرد»

در دو سطر ابتدایی این اپیزود شاعر با فاصله‌گذاری ما را وارد فضای عروسی کرده و از این طریق صدای تازه‌ای را وارد متن می‌کند.

«و به خبری که هم‌اکنون به دست ما رسیده است
آن‌قدر توجه کردیم
که نارنجک کیکی روی میز شد
و زفاف، شب جدایی»

با یک فاصله‌گذاری که در سطر اول اتفاق می‌افتد روایت قبل که مربوط به عروسی بود تغییر جهت داده و روایت تازه‌ای شکل می‌گیرد. در این‌جا از نگاه یک گوینده‌ی خبر به عروسی نگاه کرده می‌شود و می‌بینیم که چگونه نارنجک جای کیک می‌نشیند و شب زفاف بدل به جدایی که همان مرگ است می‌شود و شاعر به زیبایی این تقابل را نشان داده است.

«در ادامه‌ی خبر
به خدایی رسیدیم
که در غزنی فقیر است
هرچه مرگ تعارف می‌کند
نمی‌میرد کسی»

در این قسمت شاعر از تعارف مرگ می‌گوید و دست و دل بازی آن را در تقابل با فقر غزنی نشان می‌دهد؛ مرگی که هر لحظه در کشورهایی مثل افغانستان در کمین است.

«فقر امتحان مومن است، هر آیینه رستگار است، دستی به دالر اگر آلوده نشود، و امت اسلامی هرچه بیشتر، بهتر، همان کس که دندان دهد، آن نان دهد»

در این قسمت نیز شاعر به فرم خود وفادار است و باز هم روایت را دچار تعلیق کرده و از خبری دیگر شروع به سخن گفتن می‌کند و صدای دیگری را وارد صحنه می‌کند. از قسمت بالا می‌توان به دو برداشت رسید: یا خبر بعدی

شــروع به پخش شــدن کرده و یا این گفته‌ها بر ســر قبر عروس و داماد زده شده است.

«تشییع شد جنازه
روی دست‌هایی که سنگ کم آوردند
تا بزنند به سار   ساره
و سارا که از دار دنیا
دار داشت
نه دارایی
که دلش را اگر نفهمید   لااقل زبانش
مرسته! مرسته! د خدای لپاره!»

با سـپیدخوانی می‌توان این قسـمت را به روایت‌های قبلی پیوند زد و سـارا را همان دختری دانسـت که شـوهرش در مراسم عروسی می‌میرد و به دلیل زنا او را سنگسار می‌کنند. یعنی شــاعر با ایجاد تعلیق در روایت بین ســطرهای قبل توانسـته اسـت به مخاطب اجازه‌ی سـپیدخوانی دهد تا او بتواند روایت خود را از شعر بیرون بکشد.

«مثل خری از علف
آسان نبود دل کندن
و پشت این‌همه دری وری
عر می‌کشید بلند»

این قســمت پیش‌زمینه‌ای‌ســت برای ورود به خبر بعدی، یعنی شاعر با این فضاسازی خبر بعدی را شروع می‌کند که ترانه‌ای معروف و رایج بین فارسی‌زبانان افغانستان است.

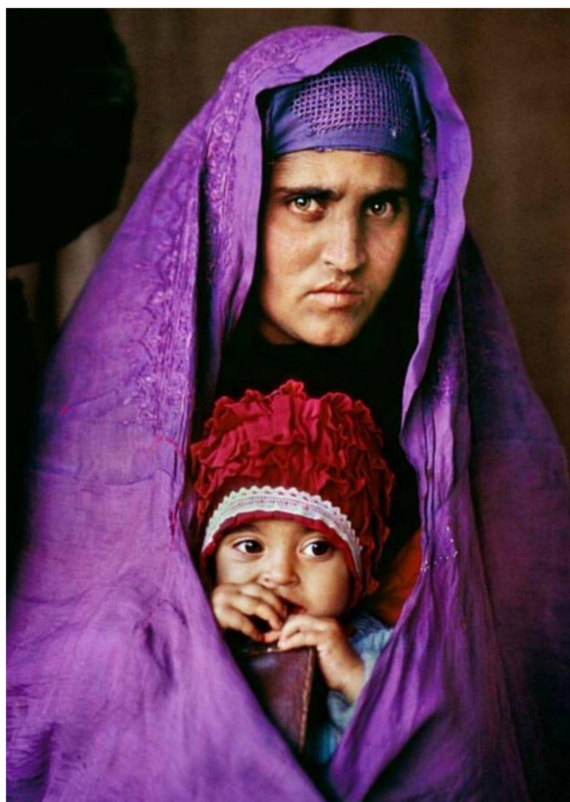
«ای سرزمین هراسان من
ای باور سخت و آسان من
نام تو را کس به‌خاطر نداشت
یادت بخیر ای خراسان من»

«من شبیه بادکنکی در رفته از امان خدا
هر کجا بروم
درد افتاده پشت قباله‌ام
یک ایستگاه نرفته
تاکسی می‌گیرد کوله‌ام
که آن‌قدر چرند سیاسی بشنود
تا دود از گوش‌هایش بزند بیرون
و کافه‌ای شود دنج»

در این قطعه متوجه می‌شـویم شاعر هندفری در گوش دارد و اخباری را که در بخش‌های بالایی به آن‌ها اشــاره کرده، می‌شــنود و در همین زمان وارد کافه می‌شــود. در ادامه پیشـنهاد من به شـاعر این است که یا سطرهای پایانی را با روایت بهتری به پایان برسـاند یا شـعر را تا «و کافه‌ای شود دنج» نگه دارد و سـطر پایانی را نیز با تغییر به این قسـمت اضافه کند.

«و کافه‌ای شود دنج
مجری تا برنامه‌ی....   بوم»

این پایان می‌تواند مخاطب را دچار تردید کند. این بمب آیا در کافه‌ی دنج منفجر می‌شود یا در استودیوی خبر؟
زیرا هنوز هندفری در گوشش است.
نکات مثبتی که در این شعر وجود دارد تعلیق و تغییر جهت روایت اسـت که همین موضـوع باعث شده است ما بتوانیم با سپیدخوانی به تاویل‌های مختلفی از شعر برسیم و این از نکات قدرتمند این شعر است.



نقد شعر «بی پرده»

آمنه باجور

چشمانم به تخت‌خواب سفید
و بوی دراز کشیدنت از عطر سیاه
دیگر شعر نمی‌گویم در این اتاق
از کتابخانه‌ات صمغ
از عکس شاملو دود سیگار
و از صندلی‌ات صدای گاو می‌آید
این‌جا کجاست؟ بلند می‌گفتی
و لب‌های خاطرات بر گونه‌ام
رها می‌کنم باز لمسِ لبانه را
خواب رفتم وقتی
از شناسنامه‌ام خون می‌ریخت
مگر نمی‌شود عروس شد با لباس سیاه؟
این خواب‌های بی‌پرده
از نبودِ باکره‌گی‌ست
در من تمام آمبولانس‌ها فریاد
و تنهایی صورتم را اشک می‌ریزد
تن‌های تنهاست من
از اتاقم دیگر نمی‌روم بیرون
می‌ترسم پشتِ این در
شعرِ رها شده من باشم



نقد و بررسی

از دیرباز در جوامع سنت زده باب بوده دختر باید بکارت داشته باشد تا پاک‌دامنی وی تایید شود و برای شوهرش مقبول باشد؛ در واقع باکرگی، نشانه‌ای منطقی‌ست که دست نخورده و سنتی بودن زن را تأیید می‌کند. چیزی که در جامعه‌ی ایران نیز شاهد آن هستیم و می‌بینیم که قبل از ازدواج داماد از عروس گواهی بکارت می‌خواهد. این مسأله، نمونه‌ای از خروارِ ابزارهایی‌ست که از طریق آن، دیکتاتوری مردسالارانه به زن تحمیل و آزادی فردی از او سلب می‌شود. این‌ها چارچوب قوانینی هستند که زنان را در ساختار درختی اسیر کرده و آن ها را تبدیل به موجوداتی منفعل و وابسته به مردان می‌کند.
با این مقدمه به بررسی شعر علیرضا مطلبی می‌رویم.

اپیزود ۱

«چشمانم به تخت‌خواب سفید
و بوی دراز کشیدنت از عطر سیاه
دیگر شعر نمی‌گویم در این اتاق»

شاعر در اپیزود اول شعر، به تخت‌خواب که جایی برای هم‌آغوشی یک زوج است و نیز یک اتاق، اشاره می‌کند.
در سطر اول از تخت‌خواب سفید و در سطر دوم از عطر سیاه می‌گوید که تقابل دوآلیستی، جهان درونی شعر را صفر و صدی می‌کند و باعث می‌شود شاعر دیگر نخواهد در این اتاق شعر بگوید. اما دلیل آن چیست؟

اپیزود ۲

«از کتابخانه‌ات صمغ
از عکس شاملو دود سیگار
و از صندلی‌ات صدای گاو می‌آید»

صمغ چیزی چسبناک است و چسبیدن کسی را به کتابخانه یا همان صندلی به ذهن مخاطب متبادر می‌کند.
شخصی به کتابخانه چسبیده و عکس شاملو در حال سیگار کشیدن را به دیوار زده، اما در واقع از صندلی او صدای گاو می‌آید و می‌توان فهمید این شخص مثل گاو نادان است.

اپیزود ۳

«این‌جا کجاست؟ بلند می‌گفتی
و لب‌های خاطرات بر گونه‌ام
رها می‌کنم باز لمس لبانه را»

در این‌جا شخصی که انگار معشوق اوست بلند از او می‌پرسد این‌جا کجاست؟ خاطرات از ذهن او می‌گذرد و شاعر انگار از مرور گذشته‌ها خشنود نیست و این بوسه‌ی خاطرات را رها می‌کند. اما در این‌جا زبان شعر تغییر کرده و از منطق زبان آرکائیک استفاده می‌شود. در این عصر استفاده از این زبان در برخی شعرها، مخاطب را ارضای حسی نمی‌کند و شاعر می‌توانست طور دیگری آن را بیان کند.

اپیزود ۴

«خواب رفتم وقتی
از شناسنامه‌ام خون می‌ریخت
مگر نمی‌شود عروس شد با لباس سیاه؟»

این‌جا باز با همان روایت سنتی جامعه روبه‌رو هستیم که عروس باید با لباس سفید به خانه‌ی شوهر برود و جور دیگری نمی‌شود. در این بخش، شناسنامه می‌تواند استعاره‌ای از تن یا حتی اندام جنسی زن باشد، آن‌جایی که جنسیت افراد از روی همین اندام تعیین می‌شود. این اتفاق در جوامع سنتی با سیستم اداره‌ی مرکزی کلاسیک می‌افتد، در حالی که در جهان مدرن امروز، نه جنسیت (gender) و نه جنس (sex) طبیعی نیستند و ورای نمودهای جنسیت، هیچ هویت جنسی وجود ندارد. بلکه جنسیت شما را واژه‌ها، کنش‌ها، پوشاک و حالات رفتاری‌تان تعیین می‌کند و پرداختن به مردانگی و زنانگی نباید موجب سلطه‌ی فرهنگی یک جنس بر جنس دیگر شود. در واقع جنسیت، بودنی نیست، شدنی‌ست.

اپیزود ۵

«این خواب‌های بی‌پرده
از نبود باکرگی‌ست
در من تمام آمبولانس‌ها فریاد
و تنهایی صورتم را اشک می‌ریزد
تن‌های تنهاست من»

در این اپیزود، شاعر از کابوسی می‌گوید که در مورد این عقاید پیش پا افتاده در خواب و بیداری می بیند و آن فریادی را که وقت کابوس دیدن می زند به صدای تمام آمبولانس‌ها تشبیه می‌کند. در سطر چهارم این بخش، قاعده‌ی معنایی به‌هم خورده و در محور همنشینی دست برده شده که بیان زیبایی نیز دارد. در سطر آخر (تن‌های تنهاست من) شاعر از من می‌گوید. من در زبان فارسی یعنی فکر کردن و اندیشیدن که شاعر با آن تنها مانده است.

اپیزود ۶

«از اتاقم دیگر نمی‌روم بیرون
می‌ترسم پشت این در
شعر رها شده من باشم»

در پایان، شاعر به اتاقی باز می‌گردد که در ابتدای شعر دیگر نمی‌خواست در آن شعر بگوید. این‌جا دیگر نمی‌خواهد از این اتاق بیرون برود و چیزی پشت در باعث ترس او شده که شاید این ترس، روبه‌رو شدن با شعری‌ست که خودش باشد. یعنی همان منی که در اپیزود قبل از آن گفته بود و انگار شاعر از آن من بودن و آن اندیشیدن و فکر کردن می‌ترسد.

ویرایش پیشنهادی

چشمانم به تخت‌خواب سفید
و دراز کشیدنت با عطر سیاه
در اتاقی که دیگر شعر نمی‌گویم

از کتابخانه‌ات صمغ
از عکس شاملو دود سیگار
و از صندلی‌ات صدای گاو
این‌جا کجاست؟ بلند می‌گفتی
و لب‌های خاطرات روی لب‌ام
که نمی‌بوسم دیگر



خون می‌ریخت
شناسنامه‌ام
وقتی به خواب رفتم
مگر نمی‌شود عروس شد
با لباس سیاه؟

این خواب‌های بی‌پرده
از نبود باکرگی‌ست
و تنهایی
که صورتم را اشک می‌ریزد

تن‌های تنهاست من
از اتاق هم دیگر   نمی‌رود بیرون
می‌ترسد پشت این در
شعر رها شده   من باشد

نقد شعر «دفرمه»

امین شیخی

سر بکش
این لیوان برای سوسک‌ها
ساعتی مرباست
از دیوارها
آویزان
پنجره‌های راه راه
دختر را دربیاور از این شعر
از بس این درخت، دختر شده
می‌شوند حلق‌آویز
مرده‌های زیادی
اتاقی نامرتب
شعری نامرتب
برگرد به اول شعر
تنها دلیلی که می‌تواند
در این شعر «اره» بیاید
دختری‌ست که بریده
گیس‌هایش در خواب
سوسک‌ها گاهی
مرده‌های دختراند
سوسک‌ها
در این شعر
تار می‌تنند



نقد و بررسی

شــعر امروز، از نداشتن ساختار منسجم رنج فراوانی می‌برد؛ چیزی که در این شــعر کاملن مشــهود اســت. در این شعر، اجرا و تقطیع سـطرها به فرم ظاهری آسـیب رسانده است، زیرا با کمی دقت در تقطیع ســطرها و همچنین در محور همنشــینی و جانشــینی می‌توان دســت برد و تغییراتی را در جهت قوی‌تر شدن فرم شعر به‌وجود آورد، به شکلی که در ساختار معنایی و فرمیک اثر خللی وارد نشود. شعری که در خواننده حس ادیت را تقویت کند، فرم مســنجمی نخواهد داشــت. با این مقدمه‌ی کوتاه، این شــعر را با رویکرد نقد ساختارگرای جزئی‌نگر بررسی می‌کنم.

اپیزود ۱

«سر بکش
این لیوان برای سوسک‌ها
ساعتی مرباست
از دیوارها
آویزان
پنجره‌های راه راه»

«این لیوان برای سـوسـک‌ها ساعتی مربایی‌ست که بر دیوار آویزان شــده اســت». به سبب دایره شکل بودن مقطع لیوان که به دیوار هم آویزان شده، ساعت در ذهن متبادر می‌شود و هم می‌توان در «ســاعتی مرباســت» ســاعت را قید زمان فرض کرد و این به واژه‌ی ســاعت رویکردی چندواژگانی داده اسـت. «آویزان» هم با «ساعتی مربایی بر دیوار» ارتباط برقرار کرده و هم با «پنجره‌های راه راه»، تکه خیال زیبایی مثل تشــبیه پنجره به چیزی شــبیه قاب عکس که به دیوار آویزان است، باعث می‌شود با این‌گونه تکه خیال‌ها خواننده به ادامه‌ی شعر ترغیب شود. آمدن سطر «دختر را دربیاور از این شــعر» در حکم فاصـله‌گذاری مناســب به‌نظر نمی‌رسد، زیرا ارتباط آن با سطرهای قبل یک سر گسسته شده است. در ادامه می‌خوانیم:

اپیزود ۲

«از بس این درخت دختر شده
می‌شوند حلق‌آویز
مرده‌های زیادی»

در این اپیزود از «این درخت» گفته می‌شود، به‌خصوص که از ضمیر اشاره نیز استفاده شده و هم آن دختری که در سطر قبل مرجع ضمیر بوده، حالا در این سطر درخت مرجع ضمیر می‌شود. ارتباط درخت با دختر و همچنین ارتباط‌شان با اپیزود قبل محکم نیست، هرچند مولف سعی داشته با «دختر» و «درخت» بازی زبانی (جناس قلب) انجام دهد، اما این تکنیک را بسیار سطحی اجرا کرده است، زیرا همان‌طور که گفته شد، در ساختار معنایی اثر جایگاه مستحکمی ندارد. تا این قسمت از شعر با دو تکه خیال زیبا ولی نامرتبط روبه‌رو هستیم.

اپیزود ۳

«اتاقی نامرتب
شعری نامرتب
برگرد به اول شعر
تنها دلیلی که می‌تواند
در این شعر «اره» بیاید
دختری‌ست که بریده
گیس‌هایش در خواب
سوسک‌ها گاهی
مرده‌های دختراند
سوسک‌ها
در این شعر
تار می‌تنند»

مولف سعی دارد با آوردن سطر «شعر نامرتب» ساختار از هم گسیخته‌ی شعرش را توجیه کند. «اتاقی نامرتب/ شعری نامرتب»: فضای شعر حول یک اتاق، پنجره، دیوار، ساعت و ... بوده و همان‌طور که می‌بینیم، واژه‌ی درخت از فضای شعر خارج است. در سطر بعد (برگرد به اول شعر) دوباره با فاصله‌گذاری و ارجاع درون‌متنی روبه‌رو هستیم. باید توجه کرد که ارجاع درون‌متنی در شعری که ساختار بسیار کوتاهی دارد، اضافه‌گویی به‌نظر می‌رسد. وقتی که صد متر را طی می‌کنیم، گاهی نیاز است برای دیدن مناظری که از آن‌ها گذشته‌ایم مسیر را برگردیم، ولی وقتی مسیر طی شده ده متر باشد، با یک نگاه به پشت سر کردن هم تمام مناظر طی شده را خواهیم دید. پس در این‌جا نیازی به این ارجاع درون‌متنی و فلش‌بک نیست. تا این‌جا همچنان به این پرسش پاسخی نمی‌توان داد که چرا مولف می‌گوید: «دختر را درباور از این شعر»

اگر در اپیزود دوم، دختر را به درخت تشبیه می‌کرد، یعنی «دختر» مشبه و «درخت» مشبه‌به می‌بود، می‌توانست ساختار معنایی را تقویت کند، زیرا با توجه به تشبیه دختر به درختی که از آن مرده‌های زیادی به دار آویخته شدند، با این سطر «دختری‌ست که بریده/ گیس‌هاش در خواب» ارتباط می‌گرفت. گیس‌های دختر به شاخه‌های درخت می‌ماند که بریده شده‌اند. «سوسک‌ها گاهی/ مرده‌های دختراند/ که در این شعر/ تار می‌تنند« و این‌جا سوسک‌ها به مرده‌های به دار آویخته شده تشبیه می‌شوند که در شعر تار می‌تنند و تار تنیدن هم می‌تواند تصویری از طناب داری باشد که دور گردن مرده‌های آویخته شده وجود دارد. این‌جا به‌نظر می‌رسد مولف در سیستم جانشینی زبان می‌توانست عملکرد مناسب‌تری داشته باشد و به‌جای واژه‌ی سوسک، از عنکبوت استفاده کند. تار تنیدن سوسک یک تصویر عینی نیست و تشبیه یک مرد به دار آویخته شده با یک عنکبوت که تار می‌تند وجه اشتراک منطقی‌تری دارد. در مورد اجرای این اپیزود هم می توان حرف زد. به فرض مثال: سوسک‌ها «گاهی»، این‌جا نیازی به قید زمان نبود. یا تکرار «سوسک‌ها» در دو سطر بعد، تکرار واژه نامرتب در دو جمله‌ی کوتاه متوالی. در اجرای این شعر می‌توان تغییراتی را در جهت قوی‌تر شدن فرم اعمال کرد و این یعنی ساختار فرمیک اثر از قدرت چندانی برخوردار نیست. سعی می‌کنم در ادیت، اجرای مناسب‌تری از این شعر را نشان دهم.

ویرایش پیشنهادی



سر بکش
این لیوان برای عنکبوت‌ها
ساعتی مرباست
از دیوارها
آویزان
پنجره‌های راه راه
که دختری در آن نشسته است
از بس که این دختر، درخت شده
می‌شوند حلق‌آویز
مرده‌های زیادی
شعری نامنظم‌تر از اتاق
و تنها دلیلی که می‌توانست
در این شعر «اره» بیاید
دختری‌ست که بریده
گیس‌هاش در خواب
عنکبوت‌ها
مرده‌های دختراند
که در این شعر تار می‌تنند

۳مینارهای کالجی



تعلیق و اشکال مختلف آن در داستان

سامان طاهری



همه چیز در جهان روایت است و این روایات هستند که به زندگی روزمره‌ی ما شـــکل داده‌اند. زمانی که این روایات روزمره دچار نقص شـــوند ما با نوعی عدم تعادل ذهنی مواجه می‌شـویم. بنابراین تلاش می‌کنیم که این عدم تعادل را به ثبات رسانده و روایت ناقص خود را ترمیم کنیم. برای مثال فرض کنید شـــما برادری داشـــته باشـید که هر هفته پنج‌شـنبه سـاعت هشت شب به شما سر می‌زند. ناگهان در یک هفته هرچه صـبر می‌کنید، پیدایش نمی‌شـود. در این هنگام روایت ناقصـی به شـما اضـافه شـده و این روایت ناقص سـوالاتی چون «چرا برادرم این هفته نیامده؟» را در شـــما برمی انگیزد. طبیعتن شـــما تلاش خواهید کرد با پرس وجو کردن یـا تمـاس گرفتن با موبایل برادرتان به این‌گونه سـوالات پاسـخ دهید. زمانی که پاسـخ این روایت ناقص را دریافتید، روایت ناقص شما ترمیم و تثبیت شده و در نهایت کامل می‌شود.

در این نقطه می‌توان اساس تعلیق را نیز شناخت؛ یعنی شما با اضـــافه کردن روایتی ناقص به مخاطب او را بین هوا و زمین معلق کرده، دچار عدم تعادل می‌کنید. در نتیجه او نیز برای خلاص شـــدن از این عدم تعادل سـعی خواهد کرد خود را به آرامش برســاند و روایت ناقص را تکمیل کند. پس داسـتان را تا انتها دنبال می‌کند تا به این امر نایل شود. در فلسـفه نیز با مفهوم «اپوخه» روبه‌رو می‌شـویم که در آن تمامی پیش‌فرض‌های نظری ما دچار تعلیق می‌شوند.

اما در داسـتان کوتاه تعلیق به این مفهوم اطلاق می‌شـود که نویســـنده تلاش کند مخاطب را در داســـتان نگه دارد. همان‌گونه که اشـاره شـد در جهان همه چیز روایت اسـت. این روایات برآنند تا مخاطبی که به سـراغ‌شان آمده را پای خود نگه دارند. سینما، ادبیات، ورزش، فلسفه یا برنامه‌های تلویزیونی همـه و همه می خواهند به این هدف جامه‌ی عمل بپوشـانند. داسـتان نیز از این قاعده مصـون نیسـت و برای این امر از تعلیق بهره می‌برد تا مخاطب را به دنبال کردن داستان تا پایان آن تشویق کند.

تعلیق در داسـتان به دو صورت رخ می‌دهد: تعلیق فرمی و تعلیق مساله‌ای.

تعلیق فرمی

زمانی که اتفاقات و روایات داسـتان جابه‌جا شوند و از این طریق روایت ناقصـی به آن اضـافه کنند، تعلیق فرمی رخ می‌دهد. برای مثال «خوان رولفو» داسـتانی دارد به نام «به آن‌ها بگو مرا نکشند» که آن را با این جمله آغاز می‌کند:

«به آن‌ها بگو مرا نکشـند. خوسـتینو، به آن‌ها بگو. محض رضای خدا به آن‌ها بگو»

در این شـروع می‌توانید ببینید که نویسـنده با اضـافه کردن یک روایت ناقص سـوالاتی را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد و وی برای پاسـخ دادن به این سوالات مجاب می‌شود متن

را تا انتهای آن دنبال کند. سوالاتی از قبیل این‌که چرا آن‌ها می‌خواهند شخص راوی را بکشند یا خوستینو کیست که اگر به آن‌ها بگوید از این کار دست می‌کشند و اصلن آن‌ها که هستند. برای یافتن پاسخ این سوالات مخاطب متن را تا پایان می‌خواند تا جواب خود را از متن بگیرد.

تعلیق مساله‌ای

کار مولف همواره پاسخ دادن نیست بلکه او وظیفه‌ی دیگری نیز دارد که چیزی جز طرح پرسش و سوال و وسیع کردن هرچه بیشتر ابعاد آن نیست. گاهی در داستان کوتاه نویسنده پاسخ نمی‌دهد بلکه ایجاد پرسش می‌کند و مخاطب را به اوج عدم قطعیت و سرگشتگی رسانده، او را در آن حال رها می‌کند. شاید او هیچ‌وقت نتواند به آن پرسش پاسخ دهد و ذهن‌اش تا ابد درگیر حل و بررسی آن باقی بماند. «توبیاس وولف» داستانی با عنوان «شب مورد نظر» دارد. در این داستان ما با یک سوزنچی قطار مواجه هستیم که موظف است در ساعت مشخص عبور قطار، ریل را عوض کند.

اما دقیقن در همان لحظه پسرش زیر آن ریل مشغول به انجام کاری‌ست و اگر آن سوزنچی ریل را عوض کند، پسرش زیر ریل له خواهد شد و اگر چنین نکند قطار به همراه مسافرانش به ته دره سقوط خواهد کرد. زمانی که این تقابل و تضاد ذهنی به نهایت خود می‌رسد، ناگهان وولف به این سوال که کنش سوزنچی چه خواهد بود پاسخی نمی‌دهد و داستان را در همان نقطه به پایان می‌رساند. در واقع وولف خواننده را با این پرسش که انجام کدام عمل صحیح‌تر است تنها می‌گذارد و او می‌بایست تا ابد در این‌باره مشغول تفکر باشد و چه بسا هیچ‌گاه به پاسخ متعالی نرسد. در این نقطه ما با مساله‌ای روبه‌رو می‌شویم به نام عدم قطعیت. لذا چکیده‌ای از این مساله را در ادامه مطرح خواهم کرد.

عدم قطعیت

این نامیده نخستین بار از سوی هایزنبرگِ فیزیک‌دان مطرح شد. او پس از برخورد با این واقعه که نمی‌توان دو کمیّت را هم‌زمان به‌طور دقیق محاسبه کرد، این نظریه را طرح کرد. او توضیح داد که ما برای این‌که بتوانیم به نتیجه‌ای نسبی در محاسبه‌ی دو کمیّت به‌طور هم‌زمان دست یابیم، بایستی به احتمال روی آوریم. لذا او به‌جای این‌که برای اتم یک مدار الکترونی در نظر بگیرد که الکترون در قالب آن مدار حول محور هسته بگردد، براساس بحث عدم قطعیت یک ابر الکترونی برای الکترون در نظر گرفت که الکترون می‌تواند هر زمان خود را در جایی از آن ابر تعریف کند. در داستانی که به عدم قطعیت دچار باشد نیز همین امر رخ می‌دهد که آن داستان براساس نیازهای زمان و زاویه‌ی دیدهای متفاوتی که با آن داستان برخورد می‌کنند خود را به انواع گوناگونی تعریف می‌کند.

در نهایت برای بستن این بحث اشاراتی می‌کنم به این‌که چگونه می‌توان از یک متن بهره‌ی تعلیقی بیشتری برد. می‌توان با استفاده از جملات کوتاه و پُربار و دوری از توصیف‌های پرطمطراق به روان شدن روایت کمک کرد. می‌شود از شخصیت‌ها، اماکن یا ماجرا برای ایجاد تعلیق بهره برد.

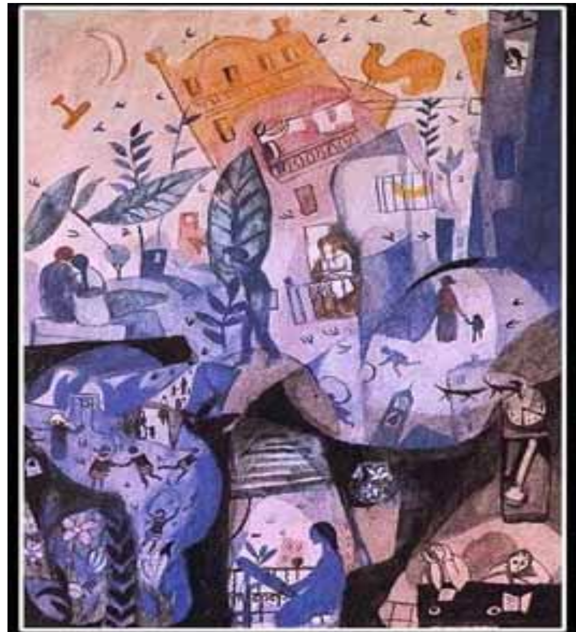
تعلیق در شخصیت: وقتی سایه‌ی یک شخصیت بر فراز داستان گسترده شود و خواننده برای شناختن او داستان را دنبال کند. مانند: بابا لنگ دراز

تعلیق در ماجرا: وقتی که ماجرای یک داستان نامشخص باشد و خواننده برای سر درآوردن از آن ماجرا داستان را تا پایان دنبال کند. مانند: داستان‌های پلیسی و کارآگاهی

تعلیق در مکان و اشیا: وقتی که شیء یا مکانی در داستان ایجاد تعلیق کند و مخاطب داستان را دنبال کند تا بتواند به عاقبت آن شیء یا مکان و برخورد راوی با آن پی ببرد: مانند رمان قصر کافکا.

گفت‌وگونویسی در متن داستانی

فرنوش رضائی درجی



تفاوت دیالوگ با مکالمه در چیست؟
تفاوتی که بین دیالوگ با مکالماتی که ما در زندگی روزمره خود انجام می‌دهیم، در این نکته مهم نهفته است که ما در اکثر مکالمات روزمره خود قرار نیست اطلاعات قابل توجهی را با تعداد کلماتی محدود و یا در زمان محدود به مخاطب خود منتقل کنیم. لیکن در هنگام نوشتن داستان، به‌خصوص داستان کوتاه و همچنین هنگام خلق اثری دراماتیک که نویسنده با محدودیت روبه‌رو می‌شود، او باید با به کار بردن تعدادی کلمات محدود در زمانی محدود، حجم وسیعی از اطلاعات را به مخاطب عرضه کند تا مخاطب از طریق اطلاعات داده شده، بسیاری از نکات داستان را دریابد. هر دیالوگ وظایفی دارد که آن‌ها را در زیر می‌آوریم:

۱ـ گوینده را به ما معرفی کند.
دایره واژگانی که برای دیالوگ‌های هر شخصیت به کار می‌بریم، باید وی را به ما معرفی کند؛ به عنوان مثال یک فرد کلاه مخملی نمی‌تواند لفظ قلم صحبت کند، زیرا دایره واژگانش با دایره واژگان یک پزشک تفاوت دارد. البته می‌توان پزشکی را نشان داد که با ادبیات لمپنی حرف می‌زند اما باید نخست برای چنین شخصیتی گذشته‌ای بچینیم تا با استفاده‌ی او از واژگان لمپنی، معنا بگیرد. اگر شما بخواهید داستان یا نمایشنامه‌ای بنویسید که در دوره حکومت قاجار می‌گذرد یا داستان شما دارای شخصیتی‌ست که فرهنگی قاجاری دارد، برای ساختن این شخصیت، قبل از هر چیز، باید جایگاه شخصیت را بشناسید، مثلن اگر او فردی عامی‌ست که در دوره قاجار زندگی می‌کند، ابتدا باید دایره واژگان وی را یافته و سپس آن را بنویسید. اگر شخصیت شما یک شاهزاده قاجاری باشد نیز به همین صورت باید عمل کنید، زیرا یک شاهزاده قاجاری قطعن مانند فردی عامی صحبت نمی‌کند. همچنین هنگامی که شما می‌خواهید برای شخصیت، فردی با شغلی خاص بنویسید، باید نخست دایره واژگانی را که در آن شغل به کار می‌رود بیابید. برای این‌که بهتر با دیالوگ قاجاری آشنا شوید، مثالی از نمایشنامه «کبوتری ناگهان» نوشته «محمد چرمشیر» می‌آورم. از این جهت نمایشنامه را مثال می‌زنم که از منظر بسیاری از اساتید نویسندگی، نمایش‌نامه به دلیل دیالوگ‌محوری، در آموزش دیالوگ‌نویسی بسیار یاری‌رسان است.

مثال:

خانم جان: من پای همان رازقی‌ها نشسته بودم. آقاجانت ایستاده بود میان همین پنج‌دری. پنج‌دری پر بود از آن‌همه جبروت که آقا جانت داشت. آسمان قواره لاجورد بود، با لکه‌های بزرگ و کوچک ابر. گفتم: آقا بروید به اندرون. این ابرها سر باریدن دارند. لک می‌اندازند بر آن سرداری شما. گفت: خانم جان، خیال‌تان برود بر آن بار که بر شکم دارید. لک بر آن بار بیفتد هیهات است. وگرنه سرداری را که می‌شود به هزار قلم نو کرد. آسمان دفعتا بارید و دردی یک‌باره افتاد به زیر ناف من. خواستم بپیچم به خودم. شرم کردم از آقاجانت. گفتم: آقا، بروید کسی را خبر کنید. گفت: چه کسی کس‌تر از من است در این خانه، خانم جان؟ آمد

و من بی‌پروا چنگ زدم برآن سرداری. گفت: حکمتی هست میان این درد و این باغ و این باران، خانم جان.
واژگانی که فضا و زبان قاجاری را در متن بالا می‌سازند: «پنج‌دری، جبروت، قواره، سرداری، هیهات اندرونی»
حال می‌بینیم «آگوست ویلسن» در نمایشنامه «درس پیانو» چگونه شغل فرد را معرفی می‌کند:
بوی ویلی: نمی‌خواد بریم، ممکنه پیداش بشه. همین‌جا بمونیم. بیا عسل ... (او را به روی مبل می‌کشاند). بیا کاپوتتو بزن بالا روغنتو چک کنم، ببینم باتریت باید شارژ بشه یا نه.
حالا دیالوگ‌هایی را که در متن نشان‌گر شغل فرد هستند پیدا می‌کنیم: «کاپوت، روغن، باتری، شارژ، چک کردن». نکته دیگر این‌که رویداد صحنه بالا یک رابطه جنسی است. اما نویسنده این اطلاعات را از طریق واژگانی می‌گوید که به‌خوبی بیانگر شغل شخصیت است.
۲ـ ایجاد کشمکش در داستان
دیالوگ باید میان شخصیت‌های داستان ایجاد کشمکش کند. در حقیقت یکی از وظایف اصلی دیالوگ انتقال تنش و کشمکش میان افراد است. اگر شخصیت‌ها در دیالوگ‌ها به صورتی حرف بزنند که هرکس جواب دیگری را بدهد، این شیوه ایجاد کشمکش نمی‌کند.
مثال:
ـ سلام خوبی؟
ـ سلام خوبم مرسی، تو چطوری؟
دیالوگ‌های بالا به یک مکالمه روزمره شبیه است، زیرا کشمکشی ایجاد نمی‌کند تا مخاطب را به پیگیری ادامه داستان علاقه‌مند کند. حال مثال دیگری می‌زنم:
ـ سلام خوبی؟
ـ برات مهمه؟
دیالوگ‌های بالا کارکردی دیالوگ‌گونه دارند و از یک مکالمه روزمره خارج شده‌اند، زیرا ایجاد کشمکش می‌کنند و تنش میان افراد را نشان می‌دهند. در این‌جا مخاطب متوجه می‌شود که زیرمتنی در کار است. مشکلی میان این دو نفر وجود دارد. این نکته به داستان عمق و معنا می‌دهد.
مثالی می‌زنم از نمایشنامه اسب نوشته «محمد چرمشیر»:
حلیمه: خاکش کردی؟
قدرت: زیر یه درخت گردو
در دیالوگ‌های بالا نویسنده با یک برخورد کوبنده از ابتدا کشمکش و معما ایجاد می‌کند. نمی‌گوید چه چیزی یا چه کسی را خاک کرده است.
ادامه:
قدرت: سنگین شده بود. با مردن مردن کشوندمش اون زیر.
حلیمه: نشونش کرده بودی؟
قدرت: نه همون‌جا افتاده.
حلیمه: نفهمیدی چی شد مرد؟
دیالوگ‌های بالا اطلاعات را تقسیم شده به مخاطب خود می‌دهد و این باعث جذابیت بیشتر اثر است. خرد کردن دیالوگ‌ها به این صورت است که شخصیت‌ها نباید دیالوگ بلند بگویند زیرا ملال‌آور است. بلکه نویسنده باید میان شخصیت داستان دیالکتیک برقرار کند. حال سوال پیش می‌آید که چگونه دیالوگ‌ها را خرد کنیم؟
در زندگی واقعی آدم‌ها به نوبت حرف نمی‌زنند بلکه حرف هم را قطع می‌کنند و میان حرف هم می‌روند. این شیوه نوشتن دیالوگ باعث زنده‌تر شدن فضای داستان می‌شود. یکی از شیوه‌های نوشتن این دیالوگ، نوشتن دیالوگ‌های پینگ‌پونگی است. در دیالوگ‌های پینگ‌پونگی، نویسنده دیالوگ‌ها را به شیوه رفت و برگشتی می‌نویسد. در این روش هر دیالوگ به شکلی پاسخی برای دیالوگ طرف مقابل است.
مثال:
داستان «تپه‌ای همچون فیل‌های سفید»، نوشته «ارنست همینگوی»:
دختر گفت: مثل فیل‌های سفیدند.
مرد گیلاس خود را سر کشید: من هیچ وقت تپه سفید ندیده‌ام.
ـ چشم نداری
مرد گفت: دارم، حرف تو که چیزی رو ثابت نمی‌کنه.

می‌بینید که دیالوگ‌ها کاملن کشمکش ایجاد می‌کند.

دیالوگ‌نویسی دیالکتیک

در این روش ما با سه دیالوگ روبه‌رو هستیم. دیالوگ اول یک «تز»، دیالوگ دوم یک «آنتی‌تز» و دیالوگ سوم یک «سنتز» محسوب می‌شود. دیالوگ سوم در حقیقت حاصل برخورد میان دو دیالوگ اول و دوم است.

مثال:

ـ تو مثل مادربزرگ من رانندگی می‌کنی؟

ـ مادربزرگ تو که مرده

ـ برای همین می‌گم

می‌بینید که دیالوگ سوم دقیقن حاصل برخورد دو دیالوگ دیگر است.

انتقال تنش درونی افراد از طریق دیالوگ

دیالوگ گاه باید بتواند تنش درونی افراد را به مخاطب خود منتقل کند. برای مثال داستانی از «ریموند کارور» را برای شما می‌آورم.

داستان «چیه»، نوشته‌ی «ریموند کارور»

لئو: عزیزم؟

گوشی را روی گوش می‌چسباند و چشم بسته به چپ و راست می‌رود.

زن: من باید برم. می‌خواستم زنگ بزنم. به‌هرحال، حدس می‌زنی چند شد؟

مرد: عزیزم

زن: شش هزار دلار و دویست و پنجاه تا. همین جاست تو کیفم. می‌گفت بازار ماشین‌های کروکی خرابه، به نظرم ما خوش‌شانس به دنیا اومدیم. و می خندد: هرچی فکر کردم لازمه بهش گفتم.

مرد: عزیزم

زن: چیه؟

مرد: خواهش می‌کنم عزیزم!

زن: گفت هم‌درد شمام، ولی هر چیز دیگه‌ای ممکن بود بگه. و می‌خندد. گفت: شخصن ترجیح می‌دهم به عنوان دزد یا متجاوز دستگیر بشم تا این‌که ورشکسته باشم. ولی در مجموع خیلی ماهه.

مرد: بیا خونه. تاکسی بگیر بیا خونه.

در دیالوگ های بالا، کارور، بدون استفاده از قید، تمام احساس مرد را در کلمه‌ی «عزیزم» ریخته است و تنش درون مرد را این‌گونه منتقل می‌کند.

فضاسازی

یکی دیگر از وظایف اصلی دیالوگ، فضاسازی است.

مثال:

ـ چه زمهریره بیرون.

دیالوگ بالا نشان از سرمای هوا دارد.

یا:

ـ ازآسمون آتیش می‌باره

این دیالوگ نشانه گرمی هواست.

حال در شیوه روایت دراماتیک که راوی در آن حضور ندارد و مخاطب تمام اطلاعات داستان را از طریق دیالوگ درمی‌یابد، نکاتی مثل صحنه‌پردازی و فضاسازی نیز از طریق دیالوگ بیان می‌شود. برای آشنایی بیشتر شما با روایت دراماتیک مثالی می زنم از رمان «نفرین ابدی بر خواننده این برگ‌ها»، نوشته: «مانوئل پوییگ».

ـ این‌جا کجاست؟

ـ میدون واشنگتنه آقای رامیرز.

– می‌دونم میدونه ولی واشنگتن‌شو نمی‌دونستم، جدی می‌گم.

در این‌جا حتی مکان در دیالوگ‌ها معرفی می‌شود.

شخصیت‌پردازی در داستان

امیر شمس



شخصیت کیست؟ تفاوت شخصیت با قهرمان در چیست؟ آدمی را در نظر بگیرید که کت و شلوار اتو کشیده‌ای به تن دارد و کیف چرمی قهوه‌ای‌اش را بـا کفش‌هـای واکس خورده‌اش سـت کرده اسـت. نمای بیرونی این آدم به ما می‌گوید که از طبقه مرفه و تحصیل کرده جامعه اسـت اما ناگهان مشـاهده می‌کنیم که این آدم آشغالش را توی جوب پرت می‌کند و در شـلوغی اتوبوس انگشـت در سـوراخ بینی‌اش می‌کنـد. یـا مثلن حین گذر از یک کوچه، کارگری را می‌بینیم بـا لبـاس‌هـای چرک و پـاره که زیر سـاختمان نیمه‌کاره‌ای، روی تپه‌ی سیمان نشـسـته و از پشت گوشی برای معشوقه‌اش شعری عاشقانه می‌خواند. شخصیت همین آدم‌هایی هستند که اطراف ما زندگی می‌کنند، با سلیقه، طرز فکر و دیـدگـاه متفـاوت؛ هرکـدام نمـای بیرونی و درونی خـاص خود را دارنـد. هر شـخصـیـت مجموعـه‌ای از ویژگی‌های خوب و بد، خیر و شـر اسـت که در حالت تعادل قرار دارند، زمانی که یک حادثه، شـخصـیت را به کنش وا می‌دارد، این تعـادل برهم می‌خورد و تکـه‌ای از نمای درونی شـخصـیت آشـکار می‌شود. نویسنده مامور به تصویر کشیدن این لحظه‌هاست.

انسان در طول تاریخ هرچه جلوتر آمده، پیچیده‌تر شده و با گذشته‌ی خود فاصله گرفته است. ما در رمان‌های کلاسیک بـا قهرمان‌ها طرف بودیم. آن‌ها آدم‌هایی بودند قدرتمند، با توانایی‌های خاص که برای نجات انسـان‌ها از ظلم و سـتم، بـا پلیـدی‌هـا بـه مبارزه برمی‌خواسـتند و در نهایت پیروز می‌شدند. اما انسان به‌عنوان شخصیت و محور اصلی داستان مدرن، موجودی‌ست تودرتو، لایه لایه، با ذهنیتی پیچیده که در مسیر پر فراز و نشیب زندگی قدم برمی‌دارد و با حوادث آن دسـت و پنجه نرم می‌کند. نویسـنده مامور برداشتن این لایه‌ها و نشـان دادن درون شـخصـیت اسـت. نویسـنده از رازهای شـخصـیت‌هایش آگاه اسـت و در داستان دست به افشـای آن‌ها می‌زند. نویسنده برای آفرینش شخصیت یکی از سه راه زیر را در پیش می‌گیرد:

۱- شـخصـیت داسـتان را از روی آدم‌هایی که در اطرافش زندگی می‌کنند و با آن‌ها برخورد دارد، بسـازد. نویسـنده موظف نیست یک شخصیت را عینن کپی برداری کند، بلکه می‌تواند ویژگی‌های یک شـخصـیت را با دیگری ترکیب کرده و شخصیتی تازه و مخصوص به خودش را خلق کند.

۲- پی و زیربنای شـخصـیت را براسـاس خودش بریزد. چراکـه درون مـا، آدم‌هـای زیـادی در حـال زنـدگی کردن هسـتند، نویسـنده می‌تواند با حس‌گیری و رسـوخ درون شـخصـیت‌اش، به جای او فکر کند، احساس کند، در برابر حوادث واکنش نشان دهد، تصمیم بگیرد و از این طریق به آن عینیت ببخشـد و شـخصـیت منحصر به فرد خودش را بسازد.

۳ـ شخصیت را کاملن براساس قوه‌ی تخیل خود خلق کند؛ گاهی نویسـنده می‌خواهد شـخصـیتی را خلق کند که در جهان خارج تا به‌حال آن را ندیده است؛ شخصیتی با نمای بیرونی تـازه و جهـان‌بینی منحصـر بـه فرد. گاهی مولف می‌خواهد از لابه‌لای قوانین دست و پاگیر دنیا، از دنیایی که

همه چیز در آن بوی اسارت می‌دهد، فرار کند و شخصیتی را بیافرینند که آزاد زندگی می‌کند، یعنی دارد بازی خودش را می‌کند.

روش‌های پرداخت شخصیت در داستان

هنری جیمز مقالات زیادی درباره‌ی شخصیت داستانی دارد که در آن‌ها سعی می‌کند ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های خلق یک شخصیت را طرح‌ریزی کند. در یکی از این مقالات، جیمز دو سوال ادبی مهم را مطرح می‌کند: «شخصیت چیست، مگر تصمیم به انجام یک اتفاق؟» و «اتفاق چیست، مگر نمایش یک شخصیت؟». این دو سوال اصول شخصیت‌پردازی به حساب می‌آیند.
مولفه‌هایی که یک شخصیت خوب می‌سازند عبارتند از:

۱ـ نیاز دراماتیک
نیاز شخصیت چیست؟ شخصیت در طول داستان می‌خواهد بر چه چیزی پیروز شود؟ می‌خواهد چه چیزی را به‌دست آورد؟ به چه توفیقی برسد؟ چه چیزی را نابود کند؟ و... .
نیاز شخصیت همان چیزی است که شخصیت را در میان خطوط داستان حرکت می‌دهد؛ مثلن نیاز دراماتیک آقای هنری در رمان «وداع با اسلحه»، رها شدن از جنگ و رسیدن به کاترین (معشوقه‌اش) است. گاهی وقت‌ها هم ممکن است نیاز شخصیت شما در حوادث داستان دچار تغییر شود.

۲ـ دیدگاه
دیدگاه شخصیت شما چیست؟ او از چه راهی به دنیا نگاه می‌کند؟ دیدگاه، شامل نظامی از باورهاست. روان‌شناسان می‌گویند: «آن‌چه ما به عنوان حقیقت می‌دانیم، حقیقت است.» این ذهن ماست که تجربه‌های ما را تعیین می‌کند. ذهن ما همان نگاه ما به دنیاست. آیا ملاک‌های اخلاقی و احساسات درستی و نادرستی در شخصیت وجود دارد که کنش‌هایش را شکل دهد؟ چراکه کنش‌های شخصیت از دیدگاهش ناشی می‌شود؛ دیدگاه شخصیت‌ها روش دیدن آن‌ها به دنیاست. خواننده می‌تواند دیدگاه یا نقطه‌نظر هر شخصیت را از میان رفتار و گفت‌وگوهای او بیان کند؛ مثلن گیاه‌خواری یک دیدگاه است؛ مهم نیست این دیدگاه درست است یا نه، مهم این است که ما داریم نظام اعتقادی او را بیان می‌کنیم. البته توجه داشته باشید که باید دیدگاه یک شخصیت را نشان داد نه این‌که به‌طور مستقیم بیان کرد؛ مثلن می‌توان این کار را از طریق شخصیت‌های فرعی انجام داد. دیدگاه می‌تواند باعث به‌وجود آمدن کشمکش در داستان شود، شخصیت‌ها را به جان هم بیندازد و یا آن‌ها را به هم نزدیک کند. نویسنده باید از دیدگاه شخصیت‌هایش آگاهی کامل داشته باشد.

۳ـ تغییر و تحول
آیا شخصیت در طول داستان متحول می‌شود؟ انسان موجودی پویاست، حوادث بر او اثر می‌گذارد و او نیز بر حوادث اثر می‌کند و تحول می‌یابد. عقاید و جهان‌بینی و یا خصوصیات شخصیتی یک شخصیت ممکن است در داستان دچار تغییر شود. این تغییرات ممکن است عمیق باشند یا سطحی، پردامنه باشند یا محدود. ممکن است در جهت سازندگی شخصیت‌ها باشد یا در جهت ویران‌گری آن‌ها. تغییر و تحولات باید سه شرط زیر را داشته باشند:
الف: تغییر و تحول باید در حد امکانات آن شخصیتی باشد که این تغییرات را موجب می‌شود.
ب: تغییرات باید به حد کافی معلول اوضاع و احوالی باشند که شخصیت در آن قرار می‌گیرد.
ج: باید زمان کافی وجود داشته باشد تا آن تغییرات به تناسب اهمیتش به‌طور باورکردنی اتفاق بیفتد.

روش‌ها و نکات مهم پرداخت شخصیت در داستان:
۱- اطلاعاتی از خصوصیات ظاهری و باطنی و گذشته و حال شخصیت به مخاطب بدهیم.
۲ـ شخصیت را به عمل واداریم.

۳ـ شخصیت را به حرف زدن واداریم.
۴- شخصیت را به وسیله اظهار نظر دیگران و واکنش‌های مثبت و منفی آن‌ها در مقابل شخصیت به مخاطب بشناسانیم.
۵- در قالب شخصیت داستان فرو برویم و حس او را بگیریم.
۶- هر شخصیت به اندازه اهمیت و نقشش در داستان معرفی شود.
۷ـ زمینه ورود شخصیت قبل از وارد شدنش فراهم شود.
۸ـ در داستان باید تنوع شخصیتی وجود داشته باشد. خوب و خوب‌تر و بد و بدتر.
۹ـ شخصیت‌ها را یکی یکی و به تدریج وارد داستان کنید.
۱۰- همه خصوصیات شخصیتی را یک‌جا به مخاطب عرضه نکنید. باید تدریجی باشد و در کل داستان پخش شود.
۱۱- اعمالی که به شخصیت نسبت می‌دهیم باید در حد توانایی‌هایش باشد.
۱۲- شخصیت‌ها باید در رفتار و خلقیات‌شان ثابت‌قدم و استوار باشند. نباید در وضعیت و موقعیت‌های مختلف، رفتار و اعمال متفاوتی داشته باشند، مگر این‌که دلیلی وجود داشته باشد.
۱۳- شخصیت‌ها برای آن‌چه انجام می‌دهند، انگیزه معقولی داشته باشند. دلیل تغییر در رفتار را باید در جایی از داستان ببینیم.
۱۴- شخصیت‌ها باید پذیرفتنی و طبیعی جلوه کنند. باید ترکیبی از خوبی و بدی باشند.

جدال و برخوردهای شخصیت در داستان

«انگشتان پایش یخ زده بودند. نمی‌توانست تکان‌شان بدهد. سه روز بود که شکمش را با برف سیر می‌کرد. تکانی به خودش داد تا انبوه برفی را که رویش تلنبار شده بود، بتکاند. از بالای سنگر به بیرون نگاهی انداخت. تانک‌ها و سربازهای دشمن همین‌طور جلو می‌آمدند. یک کیلومتری بیشتر فاصله نداشتند. اسلحه‌اش را از زیر برف بیرون کشید و تیکه داد به سینه‌اش. دورتادور اردوگاه را نگاه کرد. هیچ‌کس زنده نمانده بود. جز سه نفری که کنار دستش بی‌هوش افتاده بودند. نمی‌دانست چه‌کار کند. نمی‌توانست فکر کند. مغزش یخ بسته بود.»

در این قسمت کوچک از یک داستان، شخصیت سه نوع درگیری و جدال را تجربه می‌کند که عبارتند از:
۱ـ جدال با خود = گرسنگی و عذاب وجدان
۲ـ جدال با طبیعت = سرما
۳ـ جدال با دیگران = دشمن

این‌ها جدال‌ها و کشمکش‌هایی‌ست که یک شخصیت در داستان می‌تواند داشته باشد. شخصیت داستان در این جدال‌هاست که باید خود را به خواننده معرفی کند و ابعاد مختلف وجودی‌اش را به مخاطب نشان بدهد. این جدال‌ها، میدان‌هایی‌ست که شخصیت داستان می‌تواند خود را در آن به نمایش بگذارد و نویسنده قادر خواهد بود بدون بیان مستقیم و شعار دادن، به‌راحتی خصوصیات اخلاقی شخصیت‌های داستانش را به‌طور غیرمستقیم به مخاطب عرضه کند. در انتها به نویسندگان پیشنهاد می‌شود هر داستانی را که می‌خوانند، به بررسی تمام شخصیت‌های آن بپردازند. ویژگی‌های هر شخصیت را بیابند و دقت کنند که نویسنده چگونه ویژگی‌های هر یک از شخصیت‌هایش را نشان داده است. شخصیت‌های اصلی و فرعی را در داستان تشخیص دهند و رابطه‌ی هر یک را با حوادث داستان مشخص کنند. با این تمرین، اگر به‌صورت مداوم انجام شود، نویسندگان جوان می‌توانند راه و روش خلق و پردازش یک شخصیت را در داستان بیاموزند. همچنین رابطه‌ی بین شخصیت و حوادث و پیرنگ را بهتر درک می‌کنند، چراکه این سه عنصر با هم در ارتباط نزدیکی هستند و ضعف در یک قسمت به قسمت‌های دیگر نیز لطمه می‌زند.

کمدی

سیمین شیرازی



واژه‌ی کمدی که آن را به فارسی شادی‌نامه ترجمه کرده‌اند و به لاتین (Comoedia) خوانده می‌شود، یکی از سبک‌های نمایشی است که از واژه‌ی یونانی (Comoidia) ریشه می‌گیرد. کومویدیا جشنی بوده است که به افتخار دیونسیس، الهه‌ی شراب و قداست می و همچنین نشان دهنده‌ی ویژگی‌های برجسته هنر ادیان مختلف برگزار می‌شده است. ارسطو در «هنر شاعری» در توضیح کمدی می‌نویسد: «کمدی تقلید و محاکاتی است از اطوار و اخلاق زشت، نه این‌که توصیف و تقلید بدترین صفات انسان باشد؛ بلکه فقط تقلید و توصیف اعمال و اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود. آن‌چه موجب ریشخند و استهزاء می‌شود امری است که در آن عیب و زشتی هست، اما آزار و گزندی از آن (عیب و زشتی) به کسی نمی‌رسد».

کمدی به تکنیک مخصوصی نیاز دارد و فکر اصلی آن باید روشن باشد. زمانی که کمدی برای نخستین بار رواج یافته بود، شاعران به شهرهای مختلف می‌رفتند و نمایشنامه‌هایی را که تنظیم کرده بودند، می‌خواندند. معمولن کمدی مفاسد و اخلاق جامعه را به گونه‌ای مضحک و خنده‌آور بیان می‌کند. این وجه بعد فردی هم دارد. مخاطبین کمدی با قهرمانانی روبه‌رو هستند که معایبی دارند و در خود مخاطبین هم وجود دارد. اما این معایب نه آن‌قدر بزرگ هستند که کینه ایجاد کنند و نه آن‌قدر خطرناک که موجب هراس مخاطب شوند. بنابراین از این نظر، اثر کمدی مانند آینه عمل می‌کند. در یک تقسیم‌بندی کلی، به لحاظ محتوا کمدی را به هشت نوع تقسیم می‌کنند.

۱- کمدی رمانتیک: ریشه‌ی اساطیری کمدی رمانتیک، جشن‌های باستانی پیروزی بهار بر زمستان است. معمولن در این گونه‌ی کمدی قهرمان زنی‌ست که درگیر حوادث عاشقانه است و با وجود ماجراها و مشکلات مختلف، پایان خوشی دارد. اوج کمدی رمانتیک را می‌توان در آثار شکسپیر و نویسندگان دوره‌ی الیزابت یافت. «رویای نیمه شب تابستان» اثر شکسپیر از نمونه‌های معروف این نوع کمدی است.

۲- کمدی طنز: قهرمانان این کمدی دغل‌کارانی هستند که معمولن سرنوشت خوبی ندارند. در این نوع کمدی، نویسنده منتقد بی‌قانونی‌ها در جامعه است و کسانی که قوانین اجتماعی و اصول اخلاقی را رعایت نمی‌کنند مورد تمسخر واقع می‌شوند.

۳- کمدی رفتار: این کمدی حول محور قراردادها و رسوم اجتماعی شکل می‌گیرد. برخی از این نوع کمدی هم درباره‌ی اعمال قبیح طبقه‌ی اشراف و بزرگ‌زادگان و توطئه های آن‌هاست. از دیگر مسائل این نوع کمدی نیز درگیری های عشقی است. وجه کمدی این آثار هم در مکالمات خنده‌داری است که مابین شخصیت‌های احمق رد و بدل می‌شوند. اصطلاح کمدی رفتار بر مبنای آثار شکسپیر شکل

گرفتـه اســـت. از معروف‌ترین این آثـار می‌توان به کمدی «هیاهوی بسـیار برای هیچ» شکپیر و «اهمیت ارنست بودن» اسکار وایلد اشاره کرد. از دیگر نویسندگان این نوع کمدی، جورج برنارد شاو و سامرست موآم هستند.

۴- کمـدی فارس: این نوع کمدی که «کمدی ســبک» هم خوانده می‌شود، گونه‌ای است که مخاطب را به خنده وامی دارد. در فـارس، قهرمـان را بـه‌طرز اغراق‌آمیزی بزرگ یـا کوچـک می‌کننـد و او را در موقعیت‌های خنده‌آور قرار می دهند. گاهی «فارس» به‌عنوان یک داســتان فرعی در دیگر انواع کمـدی بـه کار می‌رود. مولیر از جمله نویســـندگانی است که آثاری به این سبک دارد.

۵- کمدی اخلاط اربعه: نوعی کمدی اســت که در آن عدم تعادل یکی از اخلاط (سـودا، صـفرا، دم، بلغم...) قهرمان را دچار یکی از امراض کرده است.

۶ـ کمدی سانتیمانتال: هدف این گونه‌ی کمدی آن است که بیننده را نه به گریه، که به خنده بیندازد. سانتیمانتال، کمدی پایان قرن ۱۷ در انگلســتان اســت که بعدها در فرانســه هم معمول شد.

۷- کمدی شــخصــیت: در این نوع کمدی، قهرمان رفتاری خلاف عرف جامعه دارد که این رفتار به شیوه‌ای اغراق‌آمیز بزرگ‌نمـایی می‌شـــود و ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری این قهرمـان مورد نقد و توجه قرار می‌گیرد. از موفق‌ترین نمونه های این کمدی می‌توان «خسیس» اثر مولیر را نام برد.

۸- کمدی موقعیت: ان نوع کمدی در نتیجه‌ی گرفتار شدن قهرمان در شرایط متضاد با موقعیتش خلق می‌شود.

کمدی و درام

کمـدی را هنری ضـــداجتمـاع و خشـــن می‌دانند که نهاد اجتماعی را که دچار فساد است نشانه می‌رود و به آن حمله می‌کند و آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد. نویســـنده‌ی کمدی از خود سـوال می‌کند از چه چیزی خشـمگین است، سپس وجهی را که باعث خشـمش شـده شناسایی می‌کند و آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد. در درام نویسنده نظر به آینده دارد و می‌خواهد عاقبت ماجرا را به تصـویر بکشـد. در حالی‌که در کمدی نویسنده ذهن مخاطب را از پیش‌گویی متوقف و معطوف بـه صـــحنه‌ای در قصـــه می‌کند که هیچ هدف و مقصـود داستانی خاصی ندارد و صرفن برای خنده طراحی شـده اسـت. بنابراین کمدی فرمی سـاده دارد. اگر مخاطب بخندد موفق و اگر نه شـکسـت خورده اسـت. نویسنده در درام انسـانیت را می‌ستاید و پیام اثر درام عمدتن این است که روح انسـان در بدترین شرایط همچنان باشکوه است در حالی‌که کمدی نشان می‌دهد انسان‌ها در بدترین شرایط هم راهی برای خراب کردن همـه چیز پیـدا می‌کننـد. بنـابراین مهم‌ترین تفـاوت کمـدی و درام در این اســـت که نقطه‌ی عطف هر دوی آن‌هـا موجب آگاهی و غافل‌گیری مخاطب می‌شـــود، امـا در کمـدی این غافل‌گیری، ســـبب خنده‌ی مخاطب می‌شود.

کمدی ، طنز، هجو و هزل

مهم‌ترین تفـاوت طنز و کمدی این اســـت که طنز یک اثر هنری عالی و ظریف است در حالی‌که کمدی فن استفاده‌ی درسـت از لهجه، شـوخی با مضـامین روز و تکیه‌کلام‌های تکرارشـونده است در جهت خنداندن مخاطب. اساس طنز جهان‌بینی خاصـی اسـت که خاسـتگاه فلسـفی طنز و تفکر توام با لبخند دارد. کمدی در سـطح حرکت می‌کند و نقدی است بر رفتارها و ویژگی‌های ناپسند افراد و آداب و رسوم غلط یا نهادهای فاســـد یک جامعه. تاثیر طنز بر مخاطب با رضـــایت همراه اســـت در حالی‌که اثر آن در کمدی لذت اســت. در رضـایت وجهی از تفکر وجود دارد که در لذت نیســـت. هدف اصـــلی کمدی خنداندن مخاطب اســـت. وضـعیت نویسـنده‌ی کمدی مانند کسـی اسـت که در حال تعریف کردن لطیفه‌ای اسـت و زمانی که می‌بیند قسمتی از ماجرا با اسـتقبال مخاطبانش مواجه شده است، آن بخش را بـا اغراق، تعریف و بر آن تاکید می‌کند. اما داســـتان در اثر

طنز جدی روایت می‌شود و نویسنده اثر را به گونه‌ای روایت می‌کند که گویی هیچ نکته‌ی بامزه‌ای در داستان وجود ندارد. از معروف‌ترین آثار طنز در حوزه‌ی ادبیات می‌توان به «دن کیشوت» سروانتس و «کاندید» ولتر اشاره کرد. در توضیح هجو و هزل هم باید گفت که هجو، ضد مدح است و هزل، ضد جد. در واقع هدف هجو انتقاد و هدف هزل، شوخی است.

هجو زمانی که از حالت شخصی درمی‌آید و جنبه‌ی عام به خود می‌گیرد تبدیل به طنز می‌شود و هزل زمانی که از جنبه‌ی خصوصی خود بیرون می‌آید تبدیل به فکاهه می‌شود. با این توضیحات، می‌توان گفت که طنز شکل تکامل‌یافته‌ی هجو و فکاهه گونه‌ی کامل هزل است و این عنصر «خنده» آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد.

گروتسک

واژه‌ی گروتسک (Grotesque) در زبان انگلیسی به معنای هر چیز مضحک یا چندش‌آور است. از آن‌جایی که گروتسک می‌تواند به معنی وضعیت، مکان یا موجودی متناقض و بی‌تناسب یا ترسناک باشد، مصادیق زیادی را می‌تواند شامل شود. ریشه‌ی این واژه از (Grotto) در زبان ایتالیایی به معنای غار آمده است و اشاره به تصاویر غارها دارد که انسان‌های اولیه آن‌ها را می‌کشیدند. این اصطلاح برای تعریف ماهیت هنری نقاشی‌های غارنشین‌ها و انسان‌های اولیه به کار می‌رفت.

استفاده از این واژه در قرن شانزدهم باب شد و وارد ادبیات، به‌خصوص ادبیات فرانسه شد. در آن زمان گروتسک بیش از هر چیز برای توصیف و نشان دادن بی‌تناسبی ظاهر فیزیکی و اعضای بدن به کار می‌رفت. در قرن نوزدهم این واژه در انگلستان و آلمان هم باب شد که البته به معنای کاریکاتور (کاریکاتوری از واقعیت) به کار می‌رفت. گروتسک در قرن بیستم جایگاه مشخصی در ادبیات یافت. در این دوره نهضت‌های ادبی و هنری مانند اکسپرسیونیسم آلمانی، سورئالیسم، تئاتر ابزوردیسم و تئاتر گروتسک به تلفیق کمدی و وحشت پرداختند. از نمونه‌های آثار ادبی گروتسک که فضایی رویامانند دارند، می‌توان به «مسخ» کافکا و داستان «بینی» از نیکلای گاگول اشاره کرد. فضای این آثار کمیک اما در عین حال ترسناک و سورئال است. کاربرد گروتسک به ژانر ادبی خاصی محدود نیست. حتی کسانی که با مفاهیم تئوریک ادبیات آشنا نیستند هم ممکن است گروتسک را در نوشته‌های خود به کار ببرند.

در آثار رئالیسم هم در پراخت فضاهای غریب و شخصیت‌های ویژه، گروتسک دیده می‌شود. شخصیت‌های معروفی در ادبیات وجود دارند که نمونه‌های شناخته شده‌ی گروتسک هستند.

از این جمله می‌توان «گوژپشت نوتردام»، «پینوکیو» و «آلیس در سرزمین عجایب» را نام برد. البته در دو مثال آخر، گروتسک ترسناک نیست. شخصیت‌ها در «آلیس در سرزمین عجایب» به تنهایی ترسناک هستند اما رفتارهای خنده‌آور آن‌ها به عنصر ترس غلبه می‌کند.

فضای داستان هم به نوعی واقعیت کج و معوج است که همان گروتسک محسوب می‌شود. مفهوم گروتسک در ادبیات و فرهنگ شفاهی و باورهای مذهبی مردم شرق نیز وجود دارد.

مثلن توصیفاتی که از ظاهر فیزیکی موجودی به نام جن می شود، دیو سپید در شاهنامه و نمونه‌های دیگر گروتسک هستند. در آثار داستانی مدرن فارسی و کاریکاتور هم می توان گروتسک را دید. از نمونه‌های عالی گروتسک در کاریکاتور می‌توان به آثار مانا نیستانی اشاره کرد. همچنین اکثر آثار صادق هدایت، رمان‌های «دایی‌جان ناپلئون» ایرج پزشک‌زاد و «گمنامی» اثر محمدتقی بختیاری نویسنده افغان از نمونه‌های خوب گروتسک محسوب می شوند. با این حال، مفهوم گروتسک برخلاف ادبیات غرب، در ادبیات مدرن فارسی به خلق فضا محدود شده است.

تراژدی ــ کمدی

بـه گونـه‌ی تراژدی - کمـدی کـه در زبان فارسـی آن را «مصـیبت‌نامه‌ی مضـحک» یا «فکاهی‌نامه‌ی مصـیبت‌بار» ترجمه کرده‌اند، نزدیک به دو هزار و پانصـد سـال پیش در یونان باسـتان، به شـکلی مبهم اشـاره شـده اسـت اما تاکید اصـلی بر این نوع از ویژگی‌های ادبیات نمایشـی در قرن بیسـتم رخ داد. در این گونـه‌ی نمـایشـی، امور جدی و فاجعه‌آمیز با بیان طنز و گروتسـک و یا حوادث شوخی‌آمیز و سبک با بیان جدی و متاثر کننده نمایش داده می‌شود.

علت پدید آمدن کمدی - تراژدی این اسـت که ادیبان دو دیدگاه اصـلی در رابطه با هسـتی (اعم از انسـان، جامعه، طبیعت و متافیزیک) دارند. دیدگاه تراژیک و دیدگاه کمیک. در دیدگاه نخسـت، نویسـنده و نمایشـنامه‌نویس رنج‌ها، سـختی‌ها و فجایع زندگی انسـانی را نمودار می‌سـازد. از جمله نمونه‌های این نوع می‌توان به تراژدی «ادیب شهریار»، «مدآ» و «میمون پشـمالو» اشـاره کرد. در مقابل این گروه، کمدی‌نویسـانی هسـتند که حوادث و امور انسـانی را با دیـدگـاهی فکاهی جلوه می‌دهند. نمایش‌نامه‌های «وزغ‌ها»، «برادران مناخیمی»، «خواجگان» و «خسـیس» از نمونه‌های معروف این سـبـک هسـتنـد. تراژدی - کمـدی از این پیش‌فرض‌ها مایه می‌گیرد و از ترکیب دو گونه‌ی تراژدی و کمدی که در بالا توضیح داده شد، پدید می‌آید و هدف آن به نمایش گذاشـتن وجهی از شـرایط و موقعیت موجودیت و هسـتی انسانی است که نه کاملن کمدی است و نه کاملن تراژدی. هراس والپول نویسـنده‌ی انگلیسـی در توضـیح تراژدی ـ کمدی گفته است زندگی و موجودیت انسانی هم تراژدی اسـت و هم کمـدی. هنگـامی کـه هنرمند امور و حوادث زندگی را به وسـاطت عقل، کَند و کاو می‌کند، به کمـدی می‌رسـد و زمانی که همین امور را به وسـاطت احساسات و عواطف بررسی می‌کند، تراژدی پدید می‌آید.

تراژدی - کمدی از نظر محتوا به دو گروه تقسـیم می‌شود. گروه اول آثـاری هسـتنـد کـه امور و حوادث تراژیـک را روایت می‌کنند اما پایان خوشی به آن امور و رویدادها داده می‌شـود. گروه دوم آثـاری هسـتند که درون‌مایه‌ی آن‌ها موضـوعات شـوخی‌آمیزند اما در عین حال مایه‌ای تراژیک دارند. از جمله نویسـندگانی که آثارشـان ماهیت کمدی ـ تراژدی دارد، «چخوف»، «اُکیسـی»، «برشـتگ»، «پینتر» و «بکت» هسـتند. نمایشـنامه‌ی «مرغابی وحشـی» اثر هنریک ایبسـن نیز از مهم‌ترین آثـار تراژدی - کمدی محسـوب می‌شـود. در یک تقسـیم‌بندی دیگر، اریک بنتلی کمدی ـ تراژدی را بـه دو دسـتـه تقسـیم می‌کنـد. دسـته‌ی اول نویسـندگانی که به تراژدی اصـالت والایی داده‌اند و عناصر کمیـک و تراژیـک در قرابت و هم‌جواری هم هسـتند. از جمله آثار این سـبک «نمایش یک رویا» اثر اسـتریندبرگ اسـت. گروه دوم درون‌مایه و جهان‌بینی تراژیک خود را با فنون کمیک اجرا کرده‌اند. این دسـته از آثار پایان خوشـی نـدارنـد و معمولن پـایـان آن‌هـا مبهم و پرخطر اسـت. نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» اثر ساموئل بکت از نمونه‌های معروف این دسته است. به‌زعم بسیاری به ندرت می‌توان یـک اثر را در چهـارچوب گونه‌ی خاصـی گنجاند، با این حـال معمولن هر اثر ویژگی‌هایی دارد که می‌توان آن را در گروه سبک خاصی قرار داد.

منابع:

فخاری، رضا، کمدی چیست،

/http://rezafakharipur.persianblog.ir/post/۱۷

یعقوبی، حسین، تفاوت تاثیر طنز و کمدی بر مخاطب،

http://cinama۷.blogfa.com/post-۲۴.aspx

حکیمی، عزیز، گروتسک در ادبیات و هنر،

/https://nebesht.com/grotesque-in-literature

ناظرزاده کرمانی، آشنایی با گونه‌ی تراژدی ــ کمدی،

/ http://terazhedi.blogfa.com

ساسان، روجا، کمدی چیست،

http://press.jamejamonline.ir/Newspreview/۱۳۹۳۳۳۲۵۹۰۴۹۹۲۶۸۶۳۸

کلیات مبانی طنز و مبانی طنز و فکاهی،

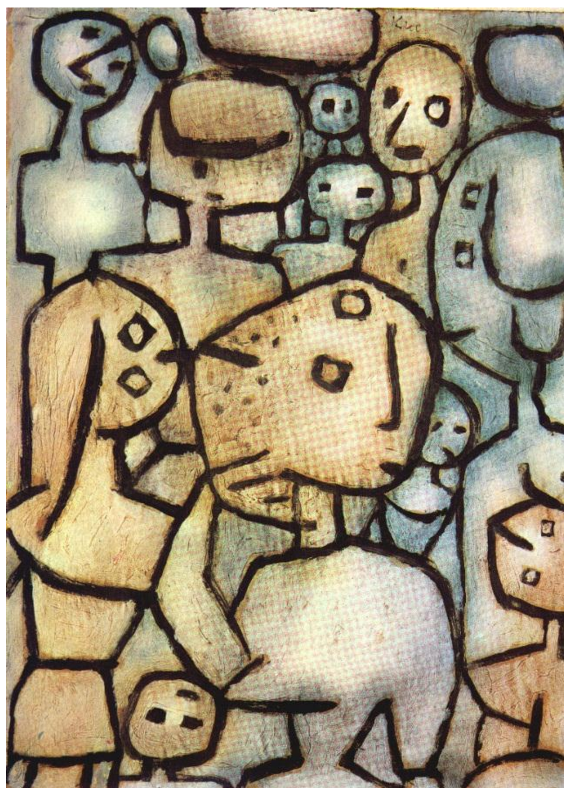
/http://tanzema.persianblog.ir/post/٤

کمدی،

http://article.tebyan.net/۲۳۲۹/%D۹٪۸۳٪D۹٪۸٥٪D۸٪AF%DB٪۸C-Comedy

عناصر داستانی (روایت)

ساحل نوری



روایت چیست؟ روایت یکی از اشکال چهارگانه خلق نوشتار است (سه نوع دیگر بحث کردن، توصیف و تفسیر کردن هستند). منتقدان بسیاری از گذشته تاکنون، جنبه‌های گوناگون روایت را مورد بررسی قرار داده‌اند.

پس از ظهور عصر نو از زوایای جدیدی به روایت نگریسته شده است. دو شکل عمده روایت «گفتن» و «نشان دادن» هستند که شکل دوم آن یکی از درون‌مایه‌های اصلی روایت شرقی است که در هزار و یک شب، گلستان سعدی و حتی در نقاشی‌ها و مینیاتورها این شکل روایت به وضوح دیده می‌شود. با این تفاوت که در هنر شرقی ترکیب این شکل روایت با صور خیال متن را از تصویر صرف تبدیل به ایماژی می‌کند که به گرافیکی کردن و سیال کردن متن کمک می‌کند. پس از نویسندگانی چون فلوبر و به ویژه هنری جیمز، عقیده غالب منتقدان این بود که اشکال نمایشی و عینی روایت بر گفتن صرف برتری دارند و حتی روش بازگویی وقایع، غیر هنرمندانه تلقی می‌شد. البته این دیدگاه به تدریج تعدیل یافت و منتقد نامداری همچون «ین بوث» اظهار داشت که در قضاوت نباید به دام افراط و تفریط افتاد و هر یک از این اشکال در جای مناسب خود ضروری هستند. شاید اوج این ترکیب را ما تنها بتوانیم در حکایات مولوی ببینیم که گفتن و نشان دادن در راستای هم در متن حرکت می‌کنند. حتی در ادبیات نو به جز در موارد معدود نمی‌توان شعر یا داستانی را یافت که کاملن نمایشی و عینی باشد. منتقد پساساختارگرا، باختین، ادبیات داستانی را در یک تقسیم‌بندی کلی به سه دوره کلاسیک، مدرن و پسامدرن تقسیم کرده است. مشخصه‌های دوره نخست حفظ انسجام و رابطه علی و معلولی در متن است. دوره مدرن شاهد ظهور پیچیدگی و درهم ریختگی کلام هستیم و دوره پسامدرن به معنا باختگی نظر دارد و اغلب آثار براساس این نگرش نوشته شده است. بر این اساس دو شکل کلی روایت، نقل واقعیت و محاکات نام گرفته‌اند. به این ترتیب، نمایشنامه عمدتن از محاکات شکل گرفته شده و حماسه، تلفیقی از هر دو روش است. از نظر باختین سه‌گونه کلام ادبی قابل تشخیص هستند:

۱ـ گفتار مستقیم نویسنده که در واقع همان واقعیت است.

۲ـ گفتار بازنموده شده که محاکات را شامل می‌شود.

۳- گفتار دو وجهی که خود شامل انواع گوناگون تقلید هزل‌آلود، سبک‌پردازی یا شکل محاوره‌ای روایت و مکالمه است.

به‌عنوان مثال در اولیس اثر جمیز جویس هر دو شکل روایت وجود دارد.

ویلیام فاکنر نیز در شاهکار خود، خشم و هیاهو، گونه‌ای از تک‌گویی خاطره‌ها را به کار گرفته که با استفاده از آن، نقل واقعیت و محاکات با هم در آمیخته است.

به‌طور کلی برخلاف مدرنیست‌ها که تلاش می‌کردند با توسل به روش‌های گوناگون، حضور نویسنده را در اثر هرچه بیشتر پنهان کنند، آثار نویسندگان پسامدرن نشان دهنده‌ی بازگشت دوباره‌ی نویسنده به صحنه و احیای

شکل نقل روایت در داستان هستند. به تعبیر لاج، تفاوت بین دو نویسنده‌ی شاخص این دو دوره، یعنی جویس و بکت، تفاوت بین سیلان ذهن و سیلان روایت است.

انواع شیوه‌های روایت

هر شیوه روایت مانند دریچه‌ای برای دادن اطلاعات تازه داستان به مخاطب است. انتخاب زاویه دید که با آن روایت داستان شکل می‌گیرد، از اهمیتی فوق‌العاده برخوردار است چراکه تنها از این منظر است که داستان‌نویس می‌تواند داستان خود را برای ما طرح کند و سپس به شرح و تفسیر آن بپردازد و مهم‌تر آن‌که کاری کند داستان وجهه‌ی ماندگار و واقعی بـه خود بگیرد. به وسیله این روش می‌توانیم از دریچه‌ی ثابتی رشته حوادث داستان را دنبال کنیم. زاویه دید مستلزم به‌کارگیری راوی خاصی نیز هست؛ یعنی دیدگاه با انتخاب راوی ــ روایتگر داستان رابطه‌ی تنگاتنگ دارد. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، روایت، شیوه یا فنی‌ست که به وسیله آن داستان توسط نویسنده نقل می‌شود. راوی شخص یا چیزی‌ست که داستان از نظرگاه یا زبان او نقل می‌شود. (راوی می‌تواند یک موجود بی‌جان مثل یک در، پنجره و یا یک قطعه عکس باشد).

نظریه‌پردازان ادبی، زاویه دید را به دو نوع کلی «زاویه دید بیرونی» و«زاویه دید درونی» تقسیم کرده‌اند که هرکدام نیز دارای اقسامی‌ست که به صورت مختصر به آن‌ها می‌پردازم. در زاویه دید بیرونی، راوی به شیوه‌های دانای کل نامحدود، دانای کل محدود، دوربین می‌تواند داستان را برای ما روایت کند. در دانای کل نامحدود، راوی همچون یک فکر برتر یا یک موجود قدرتمندتر، خارج از فضای داخلی داستان، شخصیت‌ها، فضاسازی، دیالوگ‌ها و دیگر عناصر داستان را هدایت می‌کند و بر تمامی احساسات، نیازها، کنش‌ها و واکنش‌ها آگاه است. هر کاری بخواهد می‌تواند انجام دهد و هر جایی که بخواهد، می‌تواند برود. یعنی او مسئول تمام اعمال و کردار بازیگران داستان است. می‌تواند وارد ذهنیت آن‌ها شود و نیز نوع تفکر و جهت‌گیری آن‌ها را بر ما فاش کند. در زاویه دید دانای کل نامحدود، همان‌طور که گفتیم روایت داستانی به وسیله خود نویسنده و از دیدگاه ضمیرهایی چون «او» یا «آن‌ها» نقل می‌شود. این شیوه‌ی روایت در دنیای امروز نسبتن شیوه‌ی کلاسیک تلقی می‌شود و جایگاه خود را از دست داده است. امروزه دانای کل نمی‌تواند ذهن بیمار، درگیر و شیزوفرنیایی انسان معاصر را لمس کرده و آن را ارضاء کند. دیگر آن‌که این نوع شیوه به دلیل اغراقی که نویسنده در مقام دانای کل از خود بروز می‌دهد، ممکن است فاصله‌گیری‌هایی در عمل داستانی ایجاد کند. در نتیجه فاصله بین اثر و مخاطب بیشتر شده و خواننده به مخاطبی منفعل بدل می‌شود. در آثار بزرگ و برتر، غالبن نویسنده به شیوه‌ای داستان را طرح می‌کند که تمام اجزای سازنده آن با هم در یک طبیعت مشترک، شریک باشند و عمل داستانی چنان با نوع شخصیت‌ها عجین است که خواننده را دچار این شک و تردید می‌کند که آیا واقعن چنین اشخاصی در دنیای حقیقی وجود دارند و یا فقط ذهنیت نویسنده به آن‌ها جان بخشیده است؟ نویسندگان حرفه‌ای تا آن‌جا در اعمال شخصیت‌ها دخالت می‌کنند که به عناصر و اجزای سازنده داستان خدشه‌ای وارد نشود و در واقع قضاوت‌ها، داوری‌ها و نتیجه‌گیری را بـه عهده خوانندگان اثر می‌گذارند. برخی از رمان‌های مشهور مثل پیرامون اسارت بشری نوشته سامرست موام، جنگ و صلح اثر تولستوی، تام جونز نوشته هنری فیلدینگ و نمونه‌های ایرانی آن رمان «کلیدر» اثر محمود دولت آبادی و «شوهر آهوخانم» نوشته علی محمد افغانی رمان‌هایی هستند با زاویه دید دانای کل نامحدود نوشته شده‌اند.

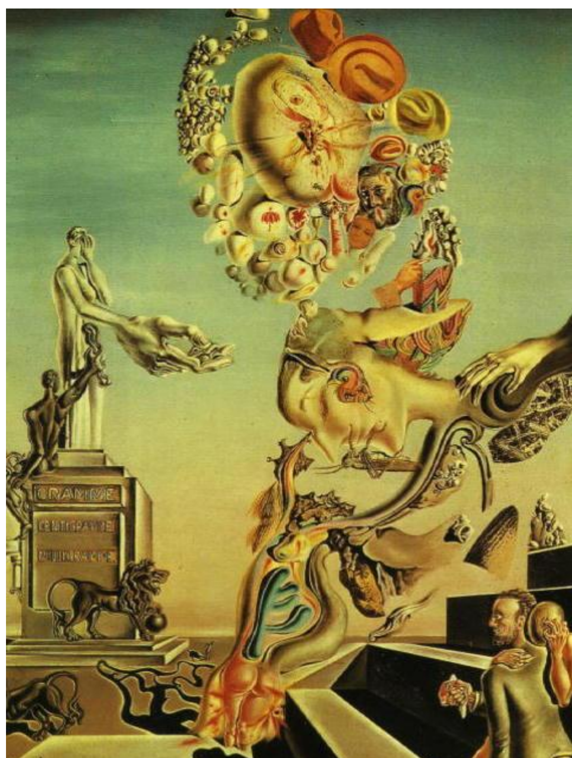
گاهی قدرت و توانایی دانای کل محدود شده و نویسنده تنها یکی از شخصیت‌ها را انتخاب کرده و اوست که داستان را برای ما نقل می‌کند. البته این بدین معنی نیست که نویسنده کلن حوزه‌ی قدرت را ترک کرده و از داستان خارج می‌شود. بلکه خود را به بیرون داستان برده و از آن‌جا و با چشم آن شخصیتی که معین کرده، اعمال، رفتار و عمل

داستانی را رهبری می‌کند. این شیوه اصطلاحن زاویه دید دانای کل محدود اطلاق می‌شود. در ادبیات داستانی اولین کسی که این زاویه دید را باب کرد، نویسنده و روانشناس آمریکایی «هنری جیمز» بود. هنری جیمز نام این شخصیت که داستان از منظر و زبان او روایت می‌شود، «کانون» یا «مرکز ضمیر خودآگاه» نام‌گذاری کرده است. در این زاویه دید نویسنده خود را به یکی از شخصیت‌ها محدود کرده و تنها از نگاه اوست که می‌تواند داستان و عمل داستانی را ببیند. پس راوی همچون دانای کل نامحدود نمی‌تواند انگیزه و افکار دیگر شخصیت‌ها را درک کند و فقط قادر است گفتار و رفتار یا همان کنش‌های عینی آن‌ها را همان‌گونه که شخصیت کانونی‌اش درک می‌کند، گزارش دهد. در برخی از آثار هنری جیمز همچون رمان «تصویر یک زن» وقایع و عمل داستانی آن‌گونه که در ذهن یکی از اشخاص منعکس است، توصیف می‌شود. «جنایت و مکافات» اثر داستایوفسکی و «پیرمرد و دریا» نوشته ارنست همینگوی از آثار برتر ادبیات داستانی جهان، با این زاویه دید خلق شده‌اند. پس از هنری جیمز، ویلیام فاکنر، جیمز جویس و ویرجینیا وولف این شیوه را به حد کمال خود رساندند و از دل آن شکلی از روایت بیرون کشیدند که به جریان سیال ذهن مشهور شد. در این شیوه، اطلاعات داستان به شیوه و شکل جریانی سرشار از گفتار، احساس و اندیشه و فکر از لایه‌های خودآگاه ذهن یک یا چند شخصیت داستان به گونه‌ی نامنظم و بی‌پایان به بیرون می‌تراود. برخی از بهترین رمان‌های سده‌ی بیستم همچون آثار ویرجینیا وولف و ویلیام فاکنر به وسیله این زاویه دید آفریده شده‌اند. گاهی در خلق یک اثر، راوی تنها آن‌چه را که شاهد آن بوده یا دیگران آن را دیده‌اند، روایت می‌کند و به داوری و دخالت دادن نظر و دیدگاه خود در داستان نمی‌پردازد، بلکه صرفن یک گزارش دهنده است. به این نوع از زاویه دید در داستان، زاویه دید نمایشی یا زاویه دید عینی می‌گویند. راوی حکم یک دوربین فیلمبرداری را دارد. البته دوربینی که تا حدودی قدرت انتخاب صحنه‌ها و وقایع را دارد. این دوربین به اطراف می‌چرخد و وقایع را ضبط می‌کند. انگار نویسنده یا شخصی در کار نیست و ما انسان و هستی را تنها از دریچه چشم شیشه‌ای این دوربین نظاره‌گر هستیم. برخی از منتقدین و تئوریسین‌های ادبی به این نتیجه رسیده‌اند که در این زاویه دید اثری از حس دلسوزی و همدردی یا قضاوت نیست. البته گاهی اوقات پیش می‌آید که راوی یا همان چشم دوربین در توصیف برخی صحنه‌ها یا شخصیت‌ها تاکید بیشتری کند و بدین ترتیب در نتیجه‌گیری دچار داوری شده و داستان را از مسیر منطقی و اصلی خود خارج کند. در این‌جا راوی باید بیشترین تمرکز را بر روی چگونه گزارش کردن داشته باشد تا از اصول و موازین داستانی خود عدول نکند. اغلب آثار ارنست همینگوی نویسنده خلاق آمریکایی به وسیله این دیدگاه نوشته شده است. در زاویه دید درونی نیز راوی می‌تواند داستان را به چند شیوه برای ما روایت کند. گاهی راوی داستان که می‌تواند شخصیت اصلی یا فرعی باشد، به نقل داستان می‌پردازد. داستان طوری روایت می‌شود که ما تصور می‌کنیم که شخص راوی صرفن داستان را برای ما روایت می‌کند و با ما به گفت‌وگو نشسته است. به همین دلیل این زاویه دید را که زاویه دید اول شخص یا متکلم‌وحده نامیده شده، گاهی زاویه دید درونی نیز می‌گویند. اما گاهی به آن شیوه «من روایتی» نیز گفته‌اند. نویسنده در این‌جا خود را به قالب این شخصیت درآورده و زبان راوی در واقع زبان خود نویسنده داستان است. البته واضح است که نقص بارز آن همان محدویت در داستان است، زیرا راوی نمی‌تواند در مورد نظر و دیدگاه دیگران نسبت به خودش به ما چیزی بگوید. برای برطرف کردن چنین ایرادی گاهی نویسنده داستان را از نظرگاه و زبان یک شخصیت فرعی بازگو می‌کند. این زاویه دید به مخاطب این امکان را می‌دهد که شخصیت تاثیرگذار و اصلی داستان را نه به وسیله خودش، بلکه به واسطه یکی دیگر از شخصیت‌های فرعی داستان بشناسد تا از منظر واقع‌گرایی و راست‌نمایی نیز افزایش یابد. در رمان «قلب تاریکی» اثر جوزف کنراد این شخصیت فرعی رمان است که ما داستان را از نگاه و دید او دنبال می‌کنیم. به جز این شیوه‌های

روایت در داستان، زاویه دید تک‌گویی بیرونی و تک‌گویی درونی نیز هستند که در زمره جدیدترین دیدگاه‌های روایت داستان هستند و زیرمجموعه‌ی اول‌شخص هستند. در دیدگاه تک‌گویی درونی راوی به افشا کردن و بازگویی آن چیزهایی که در ذهن و فکرش هست می‌پردازد و روایت او از داستان غیر خطابی‌ست. یعنی فرض بر این است که او با کسی صحبت نمی‌کند و فقط برای بازگو کردن ماجراها و عمل داستانی‌ست که داستان از زبان او نقل می‌شود. در دیدگاه تک‌گویی بیرونی راوی همان بازگو کردن و روایت داستان را انجام می‌دهد با این تفاوت که در این‌جا راوی فرض را بر این گذاشته که کسی مخاطب اوست و به حرف‌هایش گوش می‌سپارد. ذکر این نکته الزامی‌ست که انتخاب نوع زاویه دید بستگی به موضوع و جهت‌گیری نویسنده داستان دارد.

انواع روایت (خطی و غیرخطی)

سیر روایی داستان به دو نوع خطی و غیرخطی تقسیم می‌شود؛ روایت خطی به روایتی گفته می‌شود که در آن رویدادها یکی پس از دیگری اتفاق می‌افتند. داستان کلاسیک اغلب با روایت خطی بیان می‌شود، در این نوع داستان تاویل‌پذیری کم بوده و مخاطب نقش کم‌رنگی در آن ایفا می‌کند. یکی از ویژگی‌های آثار پست‌مدرن، روایت غیرخطی آن‌هاست. در واقع در داستان‌های پست‌مدرنیستی نوعی گسست وجود دارد و روایت آن‌ها تکه‌تکه و پاره‌پاره است. رمان‌ها با تکه‌تکه کردن روایت در پی نفی نظم و انسجامی هستند که داستان‌های کلاسیک و مدرن داشتند، نظمی که کاشف وحدت زمان و مکان بود. از سوی دیگر داستان‌های پست‌مدرنیستی همواره در لایه‌ای از ابهام روایت می‌شوند تا به خواننده اجازه دهند تأویل‌های



متعددی از جهان داستان داشته باشد و جهان خودویژه‌ی خود را بسازد. عدم وضوحی که در این نوع آثار دیده می‌شود نوعی تاویل‌پذیری مفرط و نسبی‌انگاری را بازتاب می‌دهند و مخاطب را در روند داستانی با خود همراه می‌کند تا علاوه بر ایجاد کشمکش ذهنی برای مخاطب، او را در چینش قطعه‌های داستان همراه کرده تا با مشارکت خلاق خود روایتی دیگر را رقم زند.

منابع:

دکتر مقدادی، دانشنامه‌ی نقد ادبی

صحرانورد، بابک. شیوه‌های روایت در داستان کوتاه

تولستوی، لئون. جنگ و صلح. ترجمه‌ی سروش حبیبی. چاپ هشتم. تهران: نیلوفر، ۱۳۹۲.

داستایوفسکی، فئودور. جنایات و مکافات. ترجمه‌ی مهری آهی. چاپ نهم. تهران: خوارزمی، بهمن ۱۳۹۱.

کارگاه نقد داستان



یک توضیح

از این شماره‌ی مجله‌ی فایل شعر، تصمیم گرفتیم کارگاه نقد داستان را نیز به مجله اضافه کنیم. برخی از داستان‌هایی که در بخش «داستان کالجی» و «کارگاه داستان» منتشر شده است با داستان‌هایی که منتقدان در این بخش بررسی کرده‌اند مشترک است. به همین دلیل برای این‌که داستان‌ها را دوبار منتشر نکنیم شماره‌ی صفحه‌ای را که داستان مربوطه در آن قرار دارد ذکر می‌کنیم.

داستان: «مرگی در سطر چهارم» نویسنده: زهرا زارعی بخش داستان کالجی ص۹۸

داستان: «دریا» نویسنده: پویا اکبرنژاد بخش داستان کالجی ص ۸۴

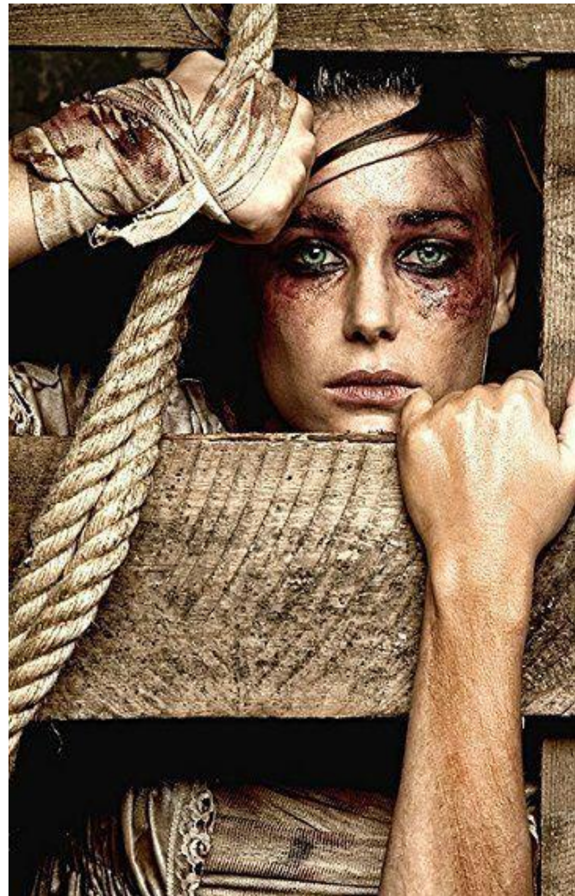
داستان: «One night stand» نویسنده: سیمین شیرازی در بخش کارگاه داستان به اسم «لایک» آمده است. ص ۱۲۱

داستان: «کیش» در بخش داستان کالجی به اسم «مهره‌ها» آمده است. ص ۹۷

داستان: «سانسور» نویسنده: حسین محمدی در بخش کارگاه داستان ص ۱۴۱

نقد داستان «مرگی در سطر چهارم»

هامون حسینی



نویسنده باید مثل کارگردان یا طراح صحنه عمل و عناصری را که هیچ وظیفه‌ای در داستان ندارند از صحنه اخراج کند. او باید بداند کدام قسمت‌ها به پیشبرد داستان کمکی نمی‌کند و حذف کدام قسمت، چندان صدمه‌ای به متن نمی‌زند. در واقع بخش‌های قابل حذف یک متن، «حشو» محسوب می‌شوند. هرچه در یک داستان اضافه‌گویی و حشو کم‌تری دیده شود، داستان از لحاظ تعلیق و تاویل غنی‌تر می‌شود. در بررسی داستان «مرگی در سطر چهارم» با توجه به این رویکرد پیش خواهیم رفت.

در همان جمله اول «درست دو ساعت و بیست و پنج دقیقه و سی ثانیه، به کاغذ خیره شده بودم» با یک اضافه‌گویی مواجه هستیم، چراکه در ادامه از این اطلاعات هیچ استفاده‌ای نمی‌شود و عملن این جمله نقشی در داستان ندارد. در جمله بعد نویسنده می‌گوید «سفیدی چشم‌هایم سرخ شده بود»، باید گفت که مطمئنن این سفیدی چشم است که سرخ می‌شود نه مردمک و قرنیه آن، پس می‌توان در این جمله «سفیدی» را حذف کرد. در جمله بعد «مدادم را تا نیمه جویده بودم» با بیان خوبی مواجه نیستیم و همین «تا نیمه جویدن» یا «تا ته جویدن مداد» چندان نیازی به بیان ندارد.

راوی مدادش را می‌جود و به نوعی استرس دارد، نیازی نیست حتمن برای این‌که شدت این استرس را زیاد کنیم، بگوییم «مدادش را تا نیمه جویده بودم». درضمن این جمله اغراق‌آمیز است، هیچ‌وقت کسی مدادش را تا نیمه در دهانش فرو نمی‌کند. در ادامه به این سطرها می‌رسیم: «سطر سوم را دقیق گشتم. نه نبود، یعنی صدا نبود. یک سطر بالاتر رفتم. زن در سطر دوم توی بالکن ایستاده بود»؛ راوی می‌گوید سطر سوم را گشته و بعد به سطر بالا می‌رود، پس دیگر نیازی نیست که بگوید «زن در سطر دوم» چراکه از قبل گفته که در سطر دوم است. چند سطر جلوتر در جمله «جلوتر رفتم و دست‌هایش را توی دست‌هایم گرفتم» می‌توان دست‌هایم را حذف کرد؛ مسلمن با دستش، دست‌های آن زن را گرفته بود. پس می‌توان نوشت «جلوتر رفتم و دست‌هایش را گرفتم». در جمله‌ی «موهای حنایی‌اش که از جلبیل سیاهش بیرون زده را زیر جلبیل سُراند» هیچ معلوم نیست که اطلاعاتی که از بی‌بی جمیله داده می‌شود به چه کار خواننده می‌آید. در ادامه هم بعضی از جملات با دوباره‌نویسی جان دوباره‌ای می‌گیرند. مثلن در قسمتی که راوی گریه کردنش را توصیف می‌کند، می‌توان بهتر عمل کرد.

بهتر است بعد از اتمام یک داستان، عناصر مختلف آن را زیر نظر گرفت و برای وجودشان دلیل پیدا کرد، وگرنه عناصر هرزی که در داستان ریشه می‌کنند ضربه زیادی به آن زده و باعث می‌شوند مخاطب، داستان پیش روی خود را پس بزند. باید توجه داشت که فقط عناصری یک داستان را می‌سازند که نقشی در جریان آن دارند.

نقد داستان «دریا»

ساحل نوری



یکی از ویژگی‌های داستان نومدرن سیر روایی و غیرخطی آن است، این ویژگی، داستان را از حالت ایستا و فرم قالبیِ قابل پیش‌بینی‌اش خارج کرده و مخاطب را در روند آن درگیر می‌کند تا او هم در شکل‌گیری داستان منفعل نبوده و مشارکت خلاق داشته باشد. داستان آقای اکبرنژاد روایتی غیرخطی و چرخشی دارد، مونولوگ بیان می‌شود و با چینش نشانه‌ها توسط مخاطب، داستان شکل گرفته و تأویل می‌شود. موضوع داستان راجع به مردی‌ست که همسرش تحت تأثیر عقاید فمنیستی جنین خود را سقط کرده و مرد به تلافی، او را در دریا غرق می‌کند و حالا که بر سر چوبه‌ی دار است، این اتفاقات از جلوی چشمش می‌گذرد و در ذهنش روایت می‌شود. داستان سه زمان متفاوت را نشان می‌دهد که در واقع تصویر وقایعی هستند و فیلم‌وار از جلوی چشم راوی، در زمانی که حلقه‌ی دار بر گردنش است، می‌گذرد. مدخل داستان از پایان شروع شده و نویسنده، صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن شخصیت زن داستان در حال تقلا برای نجات زندگی خود است. ایده و طرح داستان جالب است، نوع شخصیت‌پردازی نه براساس توصیف صرف، بلکه در طول داستان نشان داده شده، شکل گرفته و پرداخت می‌شود، به‌طوری که ویژگی‌های شخصیت‌ها در طول داستان به کار گرفته شده و در تأویل داستان تاثیرگذار است؛ مثلن وقتی نویسنده از سرسختی و عقاید فمنیستی زن می‌گوید، با سقط جنین آن ارتباط داشته و یا وقتی جمله‌ی «کار مثل زیرم خراب می‌شود» می‌آید، با سطر پایانی «همین که دور گردنم‌ست» این همان می‌شود و به نتیجه‌ی نهایی داستان پیوند می‌خورد. نثر داستان خوب است و بازی زبانی بین «خاک شور» و «شورش را درآورده بود»، به زیبایی نثر افزوده و آن را جذاب می‌کند. پرش زمانی بعد از قسمت اول و دیالوگ‌های استفاده شده در قسمت دوم که صحنه‌ی قتل شخصیت زن را نشان می‌دهد و نیز سطر انتهایی «دستم را دور کمرش حلقه زدم»، ارتباط پایان‌بندی داستان را با ابتدای آن برقرار می‌کند و موجب گره‌افکنی داستان می‌شود. اما نکته‌ی جالب داستان آن زمان اتفاق می‌افتد که در سطر آخر «مثل همین که دور گردنم است» نویسنده پرش زمانی به حال کرده و خودش را در حال اعدام به تصویر می‌کشد. رابطه‌ی پرش‌های زمانی، نوع نثر و سیر روایی داستان، آن را به داستانی جذاب تبدیل کرده که ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد، به‌طوری که او برای برقراری ارتباط معنایی، باید روایت را درهم آمیخته و به کشف برسد.



نقد داستان One Night Stand

سامان طاهری



«one night stand» در واقع نمـایه‌ای از بی‌معنایی مبتذل و سـطحی‌نگری‌ست که در زندگی افراد رخنه کرده اسـت؛ افرادی که زیر بار تحمیل بی‌وقفه سـنت‌ها و از سوی دیگر سـر برافراشتن ابژه‌های مدرن دچار بحران هویت شده‌اند و فاقد شخصیتی متفکر و کنش‌گر هستند. سیمین شیرازی در این داسـتان از زاویه‌ی دید نمایشـی و راوی دانای کل بهره برده و شـخصـیت دختری فیلیسـتر را به عنوان نماینده‌ی قشـری که نه می‌توان روسپی خواندشان و نه می‌توان او را به عنوان دختری عادی و رام پذیرفت، در داسـتان پرداخته است. من قصد دارم این داستان را از حیث شخصیت‌پردازی مـورد بـررسـی قرار دهم. برای همین، زاویـه‌ی دیـد سـاختارگرای جزئی‌نگر را برای این داسـتان برمی‌گزینم تا شخصیت‌پردازی را در تک‌تک اپیزودهای آن بررسی کنم.

اپیزود اول:

«آفتاب بالا آمده بود. بی‌حال با پشت دست، چشم‌هایش را پوشاند. چرخید و سرش را در گودی شانه‌ها و پشتِ گردن پسـرک فرو کرد. از ترکیـب بوی الکـل و عطر تند بدنش عق‌اش گرفت. روی تخت نشسـت، چرخید و در صورت پسرک نگاهی سرسری ریخت. هرچه فکر کرد اسمش را به یاد نیاورد. از سـر بی‌حوصـلگی، شـانه‌ای بالا انداخت و از کادر تخت خارج شـد. باید هرچه زودتر لباس می‌پوشـید. هرچه گشـت، ساعتش را پیدا نکرد اما دیگر وقت نداشت. پیراهنش را فرو کرد توی کیف و روی انگشـت‌های پا از اتـاق بیرون رفـت. هنوز همـه خواب بودنـد و بی آن‌کـه بیدارشان کند از ویلای دوستش خارج شد. تا سر خیابان را دوید که هرچه زودتر تاکسی بگیرد. اولین تاکسی که جلوی پایش ترمز کرد، سـریع سوار شد. آدرس را که گفت راننده بـا کنجکـاوی بـه چهره‌اش نگـاهی انداخت و با پوزخندی گفت: «لا اله الا الله...!»

این اپیزود مـا را با دختری روبه‌رو می‌کند که شـب را در آغوش مردی گذرانده و نشـانه‌هایی به ما می‌دهد که ما را متوجه رابطه‌ای یک‌شبه می‌کند که فقط برای ارضای جنسی برقرار شـده که با اسـم داسـتان به خوبی مرتبط اسـت. این اپیزود با صـحنه‌ی بیدار شـدن دختر در آغوش مردی که هنوز بوی الکل می‌دهد آغاز و با خارج شـدن سـریع و یواشـکی دختر از ویلا ادامـه می‌یابد و در نهایت به جایی ختم می‌شـود که راننده‌ی تاکسـی با دیدن صـورت دختر می‌گوید «لا اله الا الله» در واقع این اصـطلاح زمانی به کار می‌رود که با صحنه‌ای خارج از عرف اسلامی روبه‌رو شویم و آن را عمومن از دهـان افرادی با اذهان مذهبی و سـنتی می‌شـنویم. در واقع این جمله در توصـیف شخصیت دختر بسـیار هوشـمندانه به کار گرفته شده و یک نشانه‌ی نمادین است که بدحجابی دختر دلالت می‌کند.

اپیزود دوم:

«موبایلش را روشـن کرد. از خانه سـیزده تماس بی‌پاسـخ داشـت. سـریع رفت سراغ صفحه اینستاگرام. هنوز کسی از مهمانی دیشـب عکسـی نگذاشته بود. خیالش راحت شد و لبخندی زد. آینه و دستمال را از کیفش بیرون آورد و شروع کرد به پاک کردن باقی‌مانده‌ی آرایشی که هنوز صورتش را ول نکرده بود.

«شــرمنده خـانم توی کوچه نمی‌تونم برم. زیادی باریکه. سخته دنده عقب گرفتن!»
اسـکناس‌های مچاله را کف دسـت راننده گذاشت و سرش را پایین انداخت تا از نگاه همســایه‌های فضـول در امان بماند.»
این اپیزود بـا تمهیـدی بـه مـا می‌فهمـانـد کـه این دختر نمی‌خواهد کسـی از افعال او با خبر شود و سعی دارد آن‌ها را هر طور شــده لاپوشــانی کند تا مورد بازخواسـت قرار نگیرد و می‌بینیم حتی از نگاه همسـایه‌هایی که به او شک و گمـان دارند، فراری‌ســت. این اپیزود نیز بخش دیگری از شــخصـیت دختر را برای ما آشـکار می‌کند. این دختر در کوچـه‌ای تنگ زندگی می‌کند که نشــانه‌ی محله‌های پایین شــهر اسـت. این نشـانه هم می‌تواند برای دوگانگی دختر مابین مدرنیسـم و سـنت، ادله‌ی موثق ارائه کند و با اپیزود اول ارتباط تنگاتنگ دارد، چراکه مکملش محسوب می‌شود. بخش مـدرنش را در اپیزود اول و بخش سـنتی‌اش را در قسـمت دوم می‌توان مشـاهده کرد که تقابل این دو عنصر، سـازنده‌ی بحران هویت است و این تقابل در این دو اپیزود خوب پرداخت شده‌اند.

اپیزود سوم:

«در خانه را که باز کرد، صـدای تشر مادرش در هوا شلیک شد:

– چه عجب خانم تشـریف آوردین! خوبه مهمونای امشب واســـه تو دارن میـان، وگرنـه می‌ذاشــتی دو روز دیگـه می‌اومدی. گوشیت چرا خاموشه؟!

– خـب خوابگاهه دیگه، چی‌کار کنم، دیشـــب تا دیروقت داشتیم درس می‌خوندیم. واسه همین دیر شد.

زیرچشـمی نگاهی به پدر و خواهر کوچک‌ترش انداخت و چپید توی حمام. زبانش خشـک شده بود، بوی عطر مردانه و سیگار را روی لباس‌ها و بدنش حس می‌کرد.

مادرش داشـت با وسـواس سـینی چای و شـربت را آماده می‌کرد. پدر مثل همیشـه مشغول تعمیر اتوی قدیمی بود و خواهرش سرگرم برنامه‌های تلویزیون.

ـ آجی امشب می‌خوای عروس بشی یعنی!؟

ـ آره حتمن!

حتمن را طوری کش داد که مادرش نتوانست چیزی نگوید.

ـ هرچی قسمتت باشه، همون می‌شه مادر. زود باش حاضر شو. می‌رسن الان.»

اپیزود با دیالوگی از سـوی مادر دختر آغاز می‌شـود که در حال ســرزنش کردن و نیش و کنایه زدن به دختر اسـت. جوابی کـه دختر ارائـه می‌کنـد نیز بـه خوبی بـا مســأله‌ی لاپوشانی که در اپیزود دوم ذکر کردم، ارتباط دارد. اما کنش پدر دختر در این بخش بسـیار منفعلانه است، حتی سلامی هم به دختر نمی‌کند و نشانه‌ای از عیاش بودن هم ندارد که بشـود گفت به اعضـای خانواده بی‌توجه است. در واقع در این‌جـا بهتر بود نشــانـه‌ای بیـایـد تـا کنش پـدر دختر را بـاورپذیرتر کند. در نهایت دیالوگ پایانی این اپیزود، لحنی خیرخواهانه دارد و می‌توان آن را پذیرفت چراکه قرار است برای دختر خواستگار بیاید و انگار اصلن برایش مهم نیست اتفـاقی بیفتـد. دیـالوگ مادر نیز دقیقن با اشـــاره به همین موضـوع، نشان از واگذاری خود به دست سرنوشت دارد و از این نظر ارتباط خوبی با کنش دختر برقرار می‌کند.

اپیزود چهارم:

«بی اعتنا به حرف مادرش داخل اتاقش شد، لباس پوشید و بعد هم عکس‌های دیشـــب را ادیت کرد. با آخرین عکس، سـیصـد فالوور اضافه شده بود. لبخندی مایل به شادی، کل صورتش را پوشاند. بعد هم با یک کلیک، تک‌تک عکس‌ها پرتاب شـــدند به صـــفحه‌ی اینســـتاگرام. هنوز چند ثانیه نگذشته بود که اولین لایک و کامنت را گرفت.

ـ جون، چه جیگری!

صدای زنگ در، دوباره از گوشی پرتش کرد به داخل خانه. به آشپزخانه رفت. چادر حریری را که مادرش روی صندلی گذاشـته بود، سر کرد و نزدیک سماور ایستاد و باز مشغول گوشـــی شـــد. فکرش را هم نمی‌کرد انقدر لایک بخورند. صـدای مادرش را شـنید که دم در آشـپزخانه ایستاده بود و آرام گفت:

ـ مامان چای رو بیار دیگه، مهمونا گلوشون خشکید.

داشت چای می‌ریخت که از گوشی، صدای پیام بیرون ریخت.

– ساعتت تو تخت جا مونده بود. پنج‌شنبه مهمونی پریا هستی دیگه!؟ یادم بنداز برات بیارمش.

زل زد به شماره‌ی روی صفحه. هنوز هم اسمش را به یاد نمی‌آورد.»

در این اپیزود ما با کنش ناباورانه از سوی شخصیت روبه‌رو می‌شویم. این‌که چگونه از لایک گرفتن لذت می‌برد و عکس‌های پارتی را با ولع در شبکه‌های مجازی به اشتراک می‌گذارد، اما رفتن به مهمانی برایش جذاب نیست. این کنش‌ها به شدت ناقض کنش‌های شخصیت در اپیزود دوم است و لطمه‌ی زیادی به شخصیت‌پردازی اثر وارد می‌کند. در این اپیزود هرچه نویسنده در شخصیت‌پردازی ریسیده بود، پنبه می‌شود و مولفه‌ی اساسی شخصیت را که تلاش در لاپوشانی‌ست، زیر سوال می‌برد که به شدت به ساختار داستان لطمه وارد کرده است. در کل داستان خانم شیرازی قابلیت پرداخت بیشتری در شخصیت اصلی دارد و بهتر است برخی تناقضات او را برطرف کند. همچنین می‌تواند انفعال برخی شخصیت‌ها را نیز کم‌تر و از کنش آن‌ها برای پرداخت بیشتر شخصیت دختر بهره ببرد. داستان به مشکلات اجتماعی امروز ایران خوب پرداخته و آن را به شکل باورپذیری به ما پس داده است. اپیزود چهارم اساس شخصیت‌پردازی داستان را زیر سوال می‌برد و آن را درهم می‌ریزد که بهتر است از نو نوشته شود. اپیزودها نیز به غیر از اپیزود نهایی ارتباط نسبتن خوبی با یکدیگر دارند و مکمل هم هستند.



نقد داستان «کیش»

حسین محمدی



در جهانی زندگی می‌کنیم که قسمتی از آن از مدرنیته گذشته و قسمتی در آن است. مدرنیته با شعارهایی چون صلح جهانی وارد میدان شد و می‌خواست در جهان صلح را برقرار کند؛ حال آن‌که نه تنها چنین نشد، بلکه با ورود سلاح‌های گرم و همچنین تسلیحات کشتار جمعی، باعث از بین رفتن آن شد. با توجه به نکات گفته شده، این داستان را تاویل می‌کنیم.

«جوری روی صندلی لم داده بود که جرثقیل هم تکانش نمی‌داد. به مخمل قرمزِ کمری‌اش تکیه داده و دسته‌ی کنده‌کاری شده را می‌فشرد.

لباسش را صاف کرد، تکانی به خودش داد، ریش بلندش را خاراند و سرباز را یک خانه جلو برد. مجری تلویزیون از نیروهای اعزامی جدید خبر داد.»

در این اپیزود، راوی ما را با شخصیتی آشنا می‌کند که بی‌خیال مشغول انجام بازی شطرنج است. این را می‌توان از توصیفاتی که راوی ارائه می‌دهد، همچنین بی‌خیالی‌اش نسبت به اوضاع جامعه و علاقه‌ای که به ادامه‌ی بازی شطرنج دارد، دید. شخصیت این داستان را می‌توان به‌مثابه‌ی امپریالیسم جهانی در نظر گرفت که مهره‌ها را می‌چیند و جنگ بین ملل را به راه می‌اندازد و خودش کنار می‌ایستد.

اما در این اپیزود تناقضی وجود دارد، لم دادن به صورتی که حتی جرثقیل هم نمی‌تواند تکانش بدهد با «تکانی به خودش داد» که می‌توان این تناقض را این‌گونه برداشت کرد که شخصیت موجود در داستان را کسی جز خودش نمی‌تواند تکان دهد و تکانی هم که می‌خورد، به‌خاطر طرح نقشه‌ای‌ست که می‌خواهد انجام دهد و این تکان خوردن با جلو بردن سرباز در خانه‌ی شطرنج این‌همانی دارد. همچنین سرباز شطرنج با نیروهای اعزامی همخوانی دارد.

«پایش را درون صندلی فرو کرد و به کونش حرکتی داد و مهره‌ی فیل را در خانه‌ی سیاه جابه‌جا کرد.

ساختمانی زیر آتش می‌سوخت، مجری اتصال جریان برق را عامل آتش‌سوزی اعلام کرد.»

این‌همانی بین بازی شطرنج و همچنین اخبار پخش شده در این اپیزود به گونه‌ای‌ست که انگار عامل آتش‌سوزی، همان شخصیت داستان است که مهره‌ها را جابه‌جا می‌کند و با هربار حرکت، باعث کشتار مردم می‌شود. یا بهتر است بگویم نقشه‌ی از پیش تعیین شده را انجام می‌دهد و ما بازخورد آن را در اخبار می‌شنویم. در این‌جا «تکانی به کون دادن» با حرکت فیل یکی می‌شود. تفاوت حرکت و تکان خوردن این اپیزود با قسمت قبلی در این است که تکان بخش اول، سطحی و نامحسوس بوده (این عمل را با جابه‌جایی سرباز نشان می‌دهد)، ولی در این اپیزود وقتی کون شخصیت تکان می‌خورد، انگار تمام بدنش به لرزه درآمده و به همین جهت، آن را با حرکت فیل در شطرنج این‌همان می‌کند. این اتفاق به همراه آتش‌سوزی که در اخبار اپیزود قبلی گزارش شده بود، اوضاع را وخیم‌تر کرده است. «سرش را خاراند، آرنجش را روی میز گذاشت و وزیر را یک خانه اُریب جلو برد و یک فیل را کشت.

– تعداد کشته‌های حملات تروریستی امروز بیست نفر اعلام شده.»

در این قسمت نیز این‌همانی زدن فیل توسط وزیر با کشته شدگان حملات تروریستی قابل تامل است. در این اپیزود سر خاراندن که کنایه‌ای از فکر کردن شخصیت برای طرح نقشه‌ی جدیدی‌ست، آن را قابل باورتر کرده است. تنها مشکلی که در این قسمت وجود دارد، اریب حرکت کردن وزیر و کشتن فیل است، در حالی که فیل هم اریب حرکت می‌کند، پس می‌تواند قبل از این‌که وزیر او را بزند، از بازی اخراجش کند. پس در این‌جا حرکت ضربدری نمی‌تواند پاسخ‌گو باشد و به جای اریب، بهتر بود گفته می‌شد یک خانه به جلو برد.

«با غیظ به صفحه‌ی سفید و سیاه خیره شد و مهره‌ی وزیر را از خانه‌ی کیش جابه‌جا کرد.

ـ موشک‌های ناوشکن بر سر ترروریست‌ها روانه شدند»

حال در این اپیزود، شاهد عصبانیت سوژه هستیم که در پی آن موشک‌های ناوشکن (نمود عصبانیت) را با سلاح کشتار جمعی این‌همان می‌کند. باز در این‌جا انگار شخصیت داستان عصبانی شده و تصمیم می‌گیرد از اسلحه‌ی کشتار جمعی استفاده کند.

«کمرش را صاف کرد و در حالی که گوشش را می‌خاراند، قلعه را حرکت داد.

ـ دو سوم مردم سوریه مجبور به مهاجرت شده‌اند»

«گوش خاراندن» نمایانگر نقشه‌ای برای کیش دادن است که این عمل را با آواره شدن مردم سوریه این‌همان می‌کند.

«بلند شد، قدمی زد، نشست و وزیر را در خانه‌ی مات قرار داد. با انگشتانش حفره‌های صندلی را چنگ می‌زد. پوزخند کش‌داری تحویل صفحه‌ی تلویزیون داد و این‌بار تخمش را خاراند.

«هزارو هفتصد کشته در مراسم حج، تعداد کشته‌های کنسرت لندن از مرز صد نفر گذشت»

مهره‌ها را دوباره چیده بود.»

در این قسمت هم به‌وضوح نقشه کشیدن برای مات‌کردن و این‌همانی‌اش با کشته شدگان حادثه‌ی حج و نیز کنسرت لندن دیده می‌شود. پوزخند کش‌دار به مخاطب این نکته را القا می‌کند که انگار شخصیت داستان نقشه‌های تروریستی می‌کشد و بعد از انجام آن با حالت تمسخر به این اتفاقات می‌نگرد. این داستان سعی داشت به مخاطب بفهماند که همه‌ی فجایع دنیا، نقشه‌های از پیش تعیین شده هستند که سران امپریالیسم و تروریسم آن‌ها را می‌چینند و به‌وسیله‌ی مهره‌هایی که در اختیار دارند، اجرایشان می‌کنند. در مورد اجرای داستان در اپیزودی که حرکت وزیر را نشان می‌داد، بهتر می‌توانست عمل کند. «وزیر اریب حرکت کرده و فیلی را می‌کشد» اگر هدف از این حرکت نشان دادن بی‌دقتی بود، می‌توانست خبری را بیاورد که در آن بی‌ملاحظگی رخ داده است مانند: «ساختمانی زیر آتش می‌سوخت. مجری اتصال جریان برق را عامل آتش‌سوزی اعلام کرد» که در آن، اهمال و بی‌دقتی بیشتری نشان داده می‌شود و از این طریق به زیبایی کار می‌افزود.



نقد داستان «سانسور»

حسین حسنی



این داستان کوتاه به یکی از معضلات جوامع بشری پرداخته است؛ معضلی که همان ابتدا در نام اثر به آن برمی‌خوریم. اما سانسور چیست؟ به عنوان تمهیدی بر این نقد قصد دارم قبل از هر چیز به یک تعریف جامع پیرامون موتیف مقید این داستان دست پیدا کنیم. دایره‌المعارف فارسی (مصاحب) سانسور را چنین تعریف می‌کند: «تفتیش پیش از انتشار کتاب‌ها، جراید، نمایشنامه‌ها و امثال آن، و نیز تفتیش نامه‌های خصوصی پیش از رسیدن آن‌ها به مقصد یا تفتیش نطق و بیان قبل از ایراد آن‌ها، به منظور حصول اطمینان از این‌که مندرجات آن‌ها مضر به اخلاق عمومی یا منافع دولت یا دستگاه حاکمه نیست.» (۱۲: ذیل سانسور) در طول داستان پی خواهید برد که نویسنده با چه شفافیتی چنین تعریفی از سانسور به ما ارائه می‌دهد. اما برای درک بیشتر این مفهوم، مایلم نظر دو واژه‌نامه‌ی درون‌خطی را هم مرور کنیم.

در واژه‌نامه درون‌خطی کتاب‌داری و اطلاع رسانی (ODLIS) چنین آمده است:

«سانسور عبارت است از منع تولید، توزیع، تبادل یا نمایش یک اثر توسط قدرت حاکم به دلیل آن‌که ممکن است مطالب ناشایست یا خطرناکی را دربر داشته باشد.»

دایره‌المعارف درون‌خطی انکارتا نیز سانسور را «نظارت و کنترل اطلاعات و اندیشه‌هایی که در بین مردم یک جامعه مبادله می‌شوند» می‌داند و آن را شامل «بررسی کتاب‌ها، ادواری‌ها، نمایشنامه‌ها، فیلم‌ها، برنامه‌های رادیو و تلویزیونی، گزارش‌های خبری و سایر رسانه‌های ارتباطی مانند ماهواره و شبکه‌های رایانه‌ای و جلوگیری یا ایجاد مانع در انتقال آزادانه این پیام‌ها به مخاطبان» می‌داند.

مسأله‌ای که می‌توان در خلال این بحث به آن اشاره کرد، چیزی به نام خودسانسوری است. آیا می‌توان خود را سانسور کرد؟ آیا بیان نکردن افکار ما نیز خود نوعی سانسور نیست؟ تاکنون به این فکر کرده‌اید که اعمال و گفتار ما خود تحت سیطره‌ی حکومت عقل ماست، عقلی منتقد که ما را در هر لحظه قضاوت می‌کند و راه را برای مورد پسند واقع شدن و غیرواقعی بودن جلوی پای ما می‌گذارد. آیا اگر چنین نباشد کسی قادر است با هر اعمال زوری ما را از گفتن آن‌چه حقیقی‌ست باز دارد؟ حالا که می‌دانیم نویسنده قصد بیان چه چیزی را دارد، پس سعی می‌کنیم با تحقیق بر ساختار اثر و زبان آن به درونش راه پیدا کرده و جویای میزان موفقیت نویسنده در انتقال این مفهوم باشیم.

داستان با جمله «مثل همیشه برای این‌که زودتر به خانه برسم، مجبور بودم از وسط قبرستان بگذرم» شروع می‌شود. از همین ابتدا ما با ضعف اجرایی در نثر مواجه هستیم. همان‌طور که در داستان می‌خوانیم، تفاوتی ندارد این اتفاق «مثل همیشه بیفتد» یا برای اولین بار. با این حال نویسنده از همان ابتدا تلاش کرده تا ما را در فضایی از اتفاق قرار دهد و همراه خود به درون داستان بکشاند. این در حالی‌ست که

این وصــف اضــافی به روان بودن نثر لطمه زده اســت. در ادامه سـه سطر پیش روی خود داریم که در آن‌ها تنها چند ویرگول برای تقطیع اسـتفاده شـده اسـت. توصـیفاتی این چنین اگر واقعن برای فهم داسـتان نیاز اسـت، خوب است که در قالب جملات مرتب ادا شود. «نشسته بود، هوا رو به تاریکی می‌رفت، می‌توانســتم...» اگر کمی در چیدمان این بند و در خلاصه و موثر کردن جمله‌ها و توصیفات دقت به خرج داده شود، می‌توان آن را تمهید بهتری دانست. ضمنن در یـک جملـه هوا رو بـه تـاریکی می‌رود و کمی بعـدتر چهره‌ی فرد در تاریکی دیده می‌شـود، یکسان بودن تاریکی در این دو جمله زیر سـوال است. «... اندام خوش‌فرمش را که در تاریکی شــب هم آدم را مجذوب خود می‌کرد را ...» ما در این‌جا به یک علامت مفعولی اضافه برمی‌خوریم.

اما داسـتان از نظر شـخصـیت‌پردازی در چه مسـیری پیش می‌رود؟ توجـه راوی بـه انـدام فرد می‌تواند کم‌کم ما را به شـخصـیت او راهنمایی کند و تصـویر ما از کسـی که در قبرسـتان نشـسته، تنها اندام اوست. در ادامه ناگهان غافلگیر می‌شـــویم. «تا به خودم آمدم، دیدم مثل یک جنازه رویش افتـاده‌ام. انگـار جیغ می‌کشـــیـد و بـه چهره‌ام چنـگ می‌انداخت...» در یک پرش زمانی، حالا راوی که کاملن به عنوان یک مرد شـناسـایی شده روی فرد مقابل افتاده است. کاش در سـطرهای قبل ما شـاهد مکالمه‌ای درونی از راوی بودیم تـا این اتفـاق نـاگهان ما را دچار آشـــفتگی نکند و داســـتان از روند اجرایی خود به دور نیفتد. جمله‌ی «انگار جیغ می‌کشـید» بهترین توصـیفی‌سـت که می‌توانست برای حـال فردی به کار برود که به جهان پشـــت کرده تا درون خود را خالی کند، یعنی اسـتفاده از کلمه‌ی «انگار» توانسـته اسـت بار بسـیار زیادی از تصـویر ما از متجاوز را به دوش بکشد. با این حال ما دیگر شاهد نمایش تصاویر بیشتری از فضـای داسـتان نیستیم، این مسأله در بعضی مواقع می‌تواند به داستان لطمه فراوانی بزند، اما در این‌جا و در این داستان که نویسنده تنها به بیان صحنه‌ها و نکات ضروری می‌پردازد این موضوع کاستی چندانی به حساب نمی‌آید. اگر نویسنده همـان نکات مهم را در نثری شـــیواتر و قابل لمس‌تر بیان می‌کرد، ذهن مخاطب نیازی به هیچ تصویر دیگری احساس نمی‌کرد. در جمله‌های بعد صـحنه تجاوز ترسـیم می‌شـود؛ «دکمه‌هایش را باز و شروع کردم به لب گرفتن. دیگر لختِ لخت شـده بود، اما حس کردم تنش سـرد است». جدالی با کلمـات که تلاش شـــده جزئی نمایش داده شـــود، اما باز این‌جـا نیـاز بـه تجدید نظر در ترتیب جملات و ترکیب‌ها وجود دارد. منطق زبـانی در این جملـه‌هـا چیزی جز یـک جای خالی نیسـت. کدام دکمه‌ها باز شـده اسـت؟ آیا کسی که در حال تجاوز اسـت حوصـله دارد جوشش خود برای رسـیدن به هدف را خرج بوسـیدن لبی کند که حالا به قول خودش سرد است؟

چه کســـی در قبرســـتان و در حال تجاوز قربانی را لخت لخت می‌کند. کاش برای اسـتفاده از «اما تنش سـرد اسـت» جمله‌ای دیگر قبل از آن اسـتفاده می‌شـد. وصـفی که ما را آماده کند تا بدانیم متجاوز می‌تواند از ســـردی قربانی بویی ببرد، در حالی که جیغش را نمی‌شـنود. «دوباره به چهره‌اش نگـاه کردم، چشـــمـانش باز بود، ولی دیگر پلک نمی‌زد». نویسـنده در این جملات تلاش کرده است تا احوال درونی قربانی را برای ما به نمایش بگذارد. چه خوب می‌شـــد اگر در این بین شـاهد تلاش بیشتری برای نشان دادن تاثیر این نگـاه دوبـاره در حالت درونی راوی می‌شـــدیم. داســـتان می‌توانسـت با همین صحنه‌ی تجاوز آغاز شود. جایی که ما ناگهان در وسـط سـانسـور بودیم. در جدالی که نویســنده می‌توانســـت بـه آن بیشـــتر بپردازد و مـا را در جریـان توصـیف‌هایش با فضـای قبرسـتان و اتفاقات قبل و بعد از ماجرا آشنا کند.

تا این‌جا ما با یک اتفاق روبه‌رو هسـتیم و جذابیت داسـتان از جایی شـــروع می‌شـــود که ما می‌فهمیم هنوز در تمهید داسـتان به سـر می‌بریم. اگر از نگاهی بازتر به داسـتان نگاه کنیم، این بخش و اتفـاقی کـه در آن رخ داد تنهـا برای کشـاندن ما به فضـایی‌سـت که نویسنده قصد دارد از آن به هدفی برسد. پس حالا ما را به خانه می‌برد، جایی که چیزی در آن جریان دارد. «انگار بی‌حوصـــله اســـت، تنبلی‌اش گل کرده کتـابش را می‌بندد. بعد به حیاط رفته تا هوایی عوض

کنـد». این بخش از داســـتـان می‌توانـد با کمی تغییر نقش مهم‌تری در نمایش داسـتان داشـته باشـد. پیشـنهاد می‌شود نویســـنده دلیل به حیاط رفتن فرد را بی‌حوصـــلگی یا تنبلی عنوان نکند و به دنبال یک دلیل به عنوان نشـانه‌ای باشد که ما را به موتیف مقید اثر خود پیوند بزند.

«اما کسی از پشت دست‌هایش را می‌گیرد.

ـ من به شما مظنونم آقا

ـ مظنون به...؟

ـ به قتل شخصیت داستان

– نویسنده‌ی این کتاب منم! به چه دلیلی می‌تونید این اتهام رو بهم بزنین؟

– ببینین هرکی هم باشـین قاتل یکی از شـخصیت‌های این کتابین، دقیقن وقتی که شـما داسـتان رو بسـتین، شخصیت این کتاب مرد.

ـ دلیل‌تون قانع کننده نیست!»

حال در دنیای بیرون از کتاب کســـی دســـتش را از پشـــت گرفته و او را متهم به قتل شخصیت داستان می‌کند. نویسنده در این سـطرها از قول خود و نویسـنده‌ی درون داسـتان بر آزاد بودن خود در رقم زدن اتفاقات برای شـخصـیت‌هایش تاکید می‌کند. بی‌شـــک شـــخصـــیت خیالی که از پشـــت دســت‌های نویســنده را گرفته اســت از جایی ســرچشــمه می‌گیرد و ما شاهد بهبود در شکل‌گیری این اوهام می‌شدیم، اگر او کلیدهای بیشـــتر از شـــخص بازجو به ما می‌داد و یا این‌کـه به طریقی بســـتن کتاب و بیرون آمدن از اتاق را به اتفـاق متصـــل می‌کرد. این‌جـا مـا می‌توانیم جرقـه‌هایی از خودســـانســـوری را که می‌تواند یکی از تاویل‌های این اثر باشـــد ببینیم. اما این مســـأله در گرو پرداخت بیشـــتر به شـخصـیت‌سـازی برای نویسـنده است که در داستان به آن توجه زیادی نشـده اسـت. در واقع شـخصـیت اصـلی این داستان همان نویسنده است، پس بهتر بود مخاطب بیشتر او را می‌شـناخت و این مسـأله یکی از نقاط ضـعف داسـتان است.

در ادامه می‌خوانیم «شـخصیت داستان قرار نبود بمیره، ولی وقتی که شما کتاب رو بستین، مرده بود.»

نویسـنده می‌توانست مسیر بهتری را طی کند و داستان را از بسـتر اصـلی خود دور نکند، چراکه ما می‌توانستیم همچنان شاهد اهمیت تجاوز و نشان دادن آن باشیم. در این جمله‌ها بازجو، گونه‌ای دلسـوزی دارد که به شخصیت احتمالی وی ضربه می‌زند. اما بحث محکوم کردن تجاوز هم می‌توانست به عنوان موتیف آزاد کمی بهتر و در لایه‌های دیگر داســتان مورد پرداخـت قرار بگیرد، البتـه چنـانچه نویســـنده چنین قصدی داشت. اما از طرفی انتخاب فعل «بمیره» و اصرار به قتل شخصیت از سوی بازجوی خیالی می‌تواند نکته جالب توجهی باشـد، این‌که او به خود ماجرا اشاره نکرده و آن را قتل می‌نامد.

«من فقط خواســـتم هوایی عوض کنم فقط همین.» این قســـمت، در حالی که نویســـنده باز به درون اتاق می‌رود تا ســـرنوشـــت کتـاب را تغییر دهد، یک جمله‌ی کلیدی به حساب می‌آید. حالا نویسنده‌ی کتاب که موفق به استفاده از هوایی آزاد نشده است، به درون اتاق بازمی‌گردد تا کتاب را بـه جهـت دلخواه بـازجو بـازگردانـد و بـاز نشـــانـه‌ای از خودسانسوری.

او می‌رود و بعد از عبور از قبرســـتان که می‌تواند تاویلی از مرگ سـوژه‌اش باشـد به خانه می‌رسد. از طرفی استفاده از فضـای قبرستان و در پایان «به خانه که رسیدم، زنم مشغول شـــســـتن ظرف‌ها بود» می‌تواند ما را برای پرداختن به منع تجـاوز به عنوان یک موتیف آزاد بیشـــتر یاری کند که اگر نویسنده به لایه‌پردازی در ساختار اثر توجه بیشتری می‌کرد، مخاطب در نهایت تشویق به دیدن واقعیت می‌شد، واقعیتی که کریه بودن آن دلیلی برای پنهان کردن آن نمی‌تواند باشد. نویسـنده موضـوع بسیار مهمی را انتخاب کرده و نسبتن از پس آن برآمده اســـت. بنده پیشـــنهادهای خود را در خلال بحث در مورد اثر مطرح کردم و امیدوارم شـــاهد بهبود اثر در بازنویسی‌های بعدی باشیم.

نقد داستان «به در»

فاطمه سلیمانی



درســـت در لحظـه‌های آخر به او فکر کردم، درد از انتهای گلویم شـروع شـد، به مغزم رسید و بعد جوری تمام دهانم آتش گرفـت کـه بـه او فکر کردم. انگـار کمی عجلـه کرده بودم، کسـی در می‌زد. شـاید خودش باشـد، اما به هر حال حالا درگیر دردم و در را نمی‌توانم باز کنم. اسم خودش را گذاشــته پلیس، تنها چیزی که به خانه نمی‌آورد امنیت بود. جوری خانه را روی سـرش می‌گذاشـت که هر کدام، پرت می‌شدیم به یک اتاق. همیشه سعی کردم که دوستش داشته باشـم. اما انگار که داشـتم تحملش می‌کردم. هیچ مشـکل روانی نـداشــتیم. مـا همین بود کـه بود. تـا این‌کـه تفنگ لعنتی‌اش را سـمت من گرفت و من هم چمدان نبسـته زدم بیرون. از تفنگش نه ولی از او ترسیده بودم. دلم می‌خواست در را برایش باز کنم، بغلش کنم و موهایش را بو بکشـــم، ببوســمش و باز ببوسـمش. وقتی که درون تخت در آغوش گرفتمش، تفنگم را بردارم، آرام نزدیـک لـب‌هـایش ببرم تا ســـریع شـــلیک کند. حالا گرمی خونش را روی گردن و شانه‌هایم احساس می‌کنم. در آغوشم می‌فشارمش. همچنان کسی به در می‌زد، درست وقتی که من به در زده بودم.

نویسنده: هامون حسینی

نقد و بررسی

در این داسـتان ما با آنیما، که همان عنصر زنانه‌ی شخصیت مرد اســـت مواجه‌ایم. از این رو خود را ملزم می‌دانم برای درک بیشـتر داستان، توضیح کوتاهی در اختیار شما بگذارم. به طور کلی آنیما و آنیموس، در مکتب روانشـناسـی یونگ به بخش ناهشیار یا خود درونی هر فرد گفته می‌شود. آنیما در ضـمیر ناهشـیار مرد به صـورت یک شـخصیت درونی زنـانه جلوه می‌کند و آنیموس در ضـــمیر ناهشـــیار زن به صـورت یک شـخصیت درونی مردانه پدیدار می‌شود. حال برای آشـنایی بیشـتر با فضـای داستان، به بررسی بنیان‌های روانی راوی پرداخته و از نظر روانشـناختی، داستان را مورد تحلیل ساختاری قرار می‌دهیم.

شـروع داسـتان به گونه‌ای‌ست که سبب می‌شود مخاطب تا پـایـان داســـتـان برخورد مبهمی بـا متن داشـــتـه و در جسـت‌وجوی شـخصـیت دوم، با آنیمای شـخصـیت اول مواجه شود. شخصیت اصلی داستان، دچار مشکلات روانی اسـت و در پی یافتن خود، درگیر خاطرات می‌شود. در بند اول مخاطب با صـحنه‌ی در زدن شخصی مواجه است. این صـحنه در شـکل‌گیری داسـتان نقش ویژه‌ای ایفا می‌کند. نویســـنده با این روش به زیرکی مخاطب را با خود همراه می‌سازد. به‌طور کلی در این داستان، به انزجار از شخصیتی پرداخته می‌شـود که در برخورد با محیط و شـرایط کاری شـکل می‌گیرد. این شـغل برخلاف ماهیتش، نه تنها آرامش را به همراه ندارد، بلکه به دلیل تضـاد با آنیما، به ناراحتی و عذاب او در زندگی دامن می‌زند. در اصـل داسـتان بیانگر مردی است که شـخصیتی متفاوت با خود واقعی‌اش دارد.

این شـخصـیت، آنیما را با خشم از او دور می‌کند؛ مشکلی که امروزه گریبان همه‌ی ما را گرفته اســت، یعنی گم کردن خود برای مورد قبول بودن جامعه. همچنین گوشزد می‌کند تنها با از بین بردن شـخصـیت پوشالی می‌توان خود را پیدا کرد. نویســنده در بند اول، داستان خود را با درد گلو و داغ شــدن دهان آغاز کرده اسـت. این صحنه در پایان داستان از حالت ابهام خارج شده و نشان می‌دهد شخصیت اصلی در حـالی بـه روایـت خـاطراتش پرداخته که تفنگ را به دهان برده و شلیک می‌کند. اما لحظه‌ای بعد، از تصمیم عجولانه‌ی خود پشـیمان می‌شــود؛ در این‌جا پای شــخصــیت دوم به داستان باز می‌شود؛ کسی در می‌زند. اما درد ناشی از شلیک مانع گشــودن در اســت. در بند دوم، شــخصــیت اصــلی به تفسیر مشکلات خود با «او» می‌پردازد.

در اصــل او خود را تفســیر کرده اســت. فردی که برخلاف شـــغلش (پلیس)، حتی برای خود امنیــت را بــه همراه نمی‌آورد. سپس با بیان:

«جوری خانه را روی سـرش می‌گذاشت که هر کدام، پرت می‌شـــدیم بـه یک اتاق» اضـــافه می‌کند با این شـــخص اختلافـات و تفـاوت‌هـای زیـادی دارد امـا با این وجود از تلاش خود برای دوسـت داشتن شخصیت متضادش سخن می‌گوید. این در حالی‌ست که می‌داند خود را برای پذیرش شـخصیت متفاوتش فریب می‌دهد. در ادامه با آوردن «هیچ مشکل روانی نداشتیم. ما همین بود که بود. تا این‌که...» بیان می‌کند که هیچ‌گاه مشکلات و تضادها را حس نکرده بود تا این‌که... در این‌جا دید شـکاک مخاطب فعال می‌شـود. زیرا نویســنده با آوردن ضــمیر جمع «ما» از دو شخص متفاوت ســـخن می‌گوید اما در پایان با اســـتفاده از فعل «بود» که ناگهان مفرد می‌شـود قصـد دارد به یکی بودن این متضادها اشــاره کند. در بند سوم نویسنده به زمان حال بازمی‌گردد و دسـت از بیان خاطرات برمی‌دارد. شخصیت اصلی داستان، دلتنگ آنیمای خود است، اما قبل از آن باید مانعی را از سر راه بردارد. پس تفنگ را نزدیک لب‌های شـخصیت پوشالی خود می‌برد. این در حالی است که در ابتدای داستان، تفنگ در دهان خود او بوده اســـت. این موضـــوع به یکی بودن شـخصـیت‌ها اشاره دارد و خونی که روی بدنش ریخته، از مرگ شخصیت دوم، یعنی من پوشالی خبر می‌دهد. در انتها با یکی شــدن زمان در زدن شــخصــیت اصــلی و کســی که پشــت در اســت، نویســنده ضربه‌ی نهایی را که همان یکی بودن شــخصــیت‌های داســتان است، وارد می‌کند. در این‌جا مخاطب متوجه می‌شــود شــخصــیت اصــلی در واقع منتظر آنیمـای خود بوده اســـت. امـا آنیمـا، تنهـا با از میان بردن شــخصــیت دروغینش بازگشــته بود. در این داســتان با چند شخصیت روبه‌رو هستیم اما در پایان به یکی بودن آن‌ها پی می‌بریم. به‌طور کلی داسـتان قصـد داشت به بیان دوگانگی انسـان‌ها بپردازد. یکی من واقعی و دیگری کسی که در اثر تاثیرپذیری از محیط شــکل گرفته اســت. داســتان در اجرا بــه‌طور کلی موفق عمـل کرده و خواننده را تا پایان با خود همراه می‌کند.

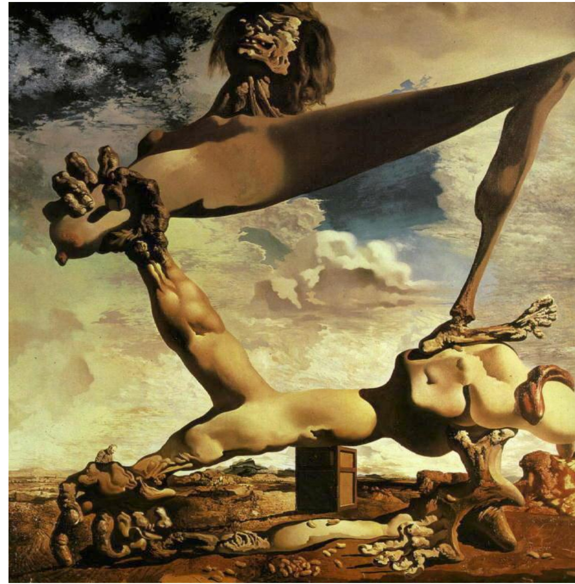


گزاره های یدکی

۹

سمبولیسم

امیر شمس



آه ای گل، تو بیماری
کِرم نامرئی
که به شب پرواز می‌کند
در زوزه توفان
یافته است
بستر لذت ارغوانی‌ات را
و عشق پنهان و تاریکش
زندگی‌ات را نابود می‌کند

در این شعر، ویلیام بلیک، کلمات «گل» و «کِرم» را از قفس معنای ظاهری‌شان آزاد می‌کند و در جهان معنای شعرش به پرواز درمی‌آورد. کلمات بستر، لذت، عشق و شب بار معنایی جنسی دارند و با «گل» و «کرم» در معنای ظاهری‌شان تناسب و هم‌خوانی ندارند. با خواندن دوباره‌ی شعر، درمی‌یابیم که «گل» و «کرم»، معنایی فراتر از معنای ظاهری‌شان دارند؛ لذا یک سمبل هستند. گل سمبل کلاسیک زیبایی زنانه و کِرم سمبل مرگ، زوال و نیز آلت تناسلی مردانه (کرم=مار=غریزه جنسی.)

سمبل (symbol) را در فارسی رمز، مظهر، نماد می‌گویند که بر دو نوع است:

۱ـ سمبل‌های قراردادی یا عمومی (public)

این‌گونه سمبل‌ها به دلیل استفاده زیاد، دلالت واضح و صریحی دارند و جنبه هنری آنان بسیار ضعیف است؛ مانند: کبوتر نماد صلح، آب نماد نور و روشنایی و...

۲ـ سمبل‌های خصوصی و شخصی (private)

این سمبل‌ها حاصل خلاقیت و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است. از این‌رو برای خوانندگان تازگی دارد و فهم آن دشوارتر است؛ مثل سمبل‌هایی که در آثار شاعران سمبولیست فرانسه دیده می‌شود. از بین شاعران ایران که این‌گونه سمبل‌ها فراوان در آثارشان یافت می‌شود، می‌توان به نیما یوشیج، سهراب سپهری، احمد شاملو و فروغ فرخزاد اشاره کرد. برای مثال کلمه «باد» در شعر زیر از فروغ که نماد ویرانی است.

در کوچه باد می‌آید
در کوچه باد می‌آید
این ابتدای ویرانی‌ست
آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند
باد می‌آمد

سمبولیسم را در فارسی رمزگرایی یا نمادگرایی می‌گویند. سمبولیسم جنبش نامحسوسی در هنر بود که در دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ در ارتباط نزدیکی با جنبش ادبی سمبولیستی در شعر فرانسه شکل گرفت. شاعرانی از قبیل شارل بودلر، پل ورلن، رَمبو، مالارمه و پل والری، هرکدام سهم به‌سزایی در پیشرفت این جنبش ادبی داشتند. واژه سمبولیسم را می‌توان برای توصیف هر شیوه بیانی به کار برد که به‌جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه موضوع دیگری بیان کند. البته سمبولیسم فقط نشاندن یک مضمون به‌جای یکی دیگر نیست، بلکه استفاده از تصاویری عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکاری انتزاعی است. این‌ها تنها یکی از جنبه‌های سمبولیسم، یعنی جنبه‌ی انسانی آن بود. جنبه‌ی دیگری هست که آن را سمبولیسم فرارونده می‌خوانند که در آن تصاویر عینی به‌عنوان نمادهایی به‌کار

گرفته می‌شـود که نماینده اندیشه‌ها و احساس‌هایی محدود به ذات شاعر نیست، بلکه نمادهای جهانی گسترده و عام و آرمانی اســـت که جهان موجود تنها نمایش ناقص از آن است؛ جهانی آرمانی در فراسوی واقعیت. هدف سمبولیسم فرارونده عبور از واقعیت به آرمان‌هاسـت که تصویرپردازی این نوع شــعر و نوشـــته‌ها را گنگ و آشــفته می‌کند؛ یک آشفتگی عمدی. کاربرد این شیوه به وضوح در اشعار بودلر، رمبو و مالارمه دیده می‌شـود. شـعر هرکدام از این شاعران در عین شباهت به یکدیگر، دارای ویژگی‌های خاصی است که مختصـری به شعر هریک می‌پردازیم. سمبولیسم انسانی در شــعر بودلر نقش عمده دارد ولی شــاید از آن عمده‌تر نقش ســمبولیسم فرارونده باشد. بودلر می‌کوشد به فراسوی واقعیت و جهان آرمانی راه یابد. تکه‌ای از شـــعر گیســـو تاییدی بر این ادعاست.

آسیای ستوهیده، آفریقای سوزان
جهانی همه غایب، دور، انگار مرده
در ژرفای تو جنگل عطرآگین می‌زیَد

در این شـــعر آن‌چه بودلر را افســـون می‌کند، گیســـوی عطرآگین و پر پیچ و خم معشــوقه‌اش نیســت. تصــاویر و نمادهایی که در این شـعر استفاده شده است نشان می‌دهد، چیزی که او در این شعر می‌جوید همان بهشت ناموجود و جهان آرمانی اســت. هدف رمبو (نابغه ناشــکیبا) هم مانند بودلر و ورلن، پس از کنار گذاشتن نوع سنتی شعر، این بود که عواطف و احســاســاتش را نه توصیف بلکه القا کند. در زمینه‌ی ســمبولیســم انسانی روش بودلر و ورلن را در پیش گرفت و آن را گســترش داد. اما او در زمینه‌ی ســمبولیســم فرارونده نقش بســیار مهم‌تری داشت. رمبو در معروف‌ترین شعر خود یعنی «کشتی مست» همانند شعر «گیسو»ی بودلر ســـعی دارد بهشـــت آرزویی و جهان آرمانی خود را به خواننده القا کند. برجســته‌ترین و نوجوترین شــاعر در میان نمادگرایان استفان مالارمه است. نظریه سمبولیسم فرارونده مالارمه ریشــه در همان حس نارضــایتی از واقعیتی دارد که دیگر شــاعران ســمبولیســت داشــتند. مالارمه در راه یافتن پاســخی قانع کننده برای آن‌چه آرزویش را داشــت، به این نتیجه رســـید که پناه بردن به رویای گنگ جهانی آرمانی کافی نیست. اما وقتی که روش عقل و منطق را در راه یافتن دنیای آرمانی‌اش برگزید، در آغاز متوجه شــد که در ورای جهان واقعی چیزی جز نیســـتی و خلاء نیســـت. اما به پشـــتگرمی این یقین که جهان آرمانی حتمن باید وجود داشته باشد، به یک نتیجه‌گیری دیگر رسید که جهان آرمانی در درون همان خلاء نهفته اســـت و در درون نیســـتی، بی‌نهایت قرار دارد. در نتیجه کار شـاعر این است که رابطه خود واقعیـت را قطع کند و در درون خود نوعی خلاء به‌وجود آورد و با تخیلش، اشـکال جهان آرمانی موجود در نیســتی را در خود و در خلائی که در خود ســاخته اســت، جاری کند. از این رو مالارمه پیشــوای ســمبولیســت نامیده می‌شود. مارسل رمون می‌گوید:

«چیزی که برخی از شـــاعران را به هم پیوند می‌دهد، آن اســت که انســان از طریق آن‌ها از شـعر خواسته تا راه حلی برای مساله سرنوشت ارائه دهد.»



فراداستان

ساحل نوری



فراداستان شرح داستانی است راجع به داستانی دیگر. نویسنده در این ژانر مرز دنیای داستانی و دنیای واقعی را از بین می‌برد و گاهی خود نیز نه به‌عنوان یکی از شخصیت‌ها بلکه به عنوان نویسنده وارد دنیای داستانی می‌شود . فراداستان در حیطه‌ی ادبیات پسانوگرایانه قرار می‌گیرد. به گفته‌ی ویلیام گس خودارجاعی بودن رمان‌های معاصر فراداستان است.

در فراداستان راوی درباره‌ی داستان و شگردهایش بحث کرده و به‌طور خودآگاه و قاعده‌مند توجه مخاطب را به ساختگی بودن اثر جلب می‌کند تا تقابل بین واقعیت و داستان را نمایان سازد. در فراداستان گاهی نویسنده در کنار پیرنگ اصلی، چگونگی خلق داستان و رمان را روایت کرده و به تشریح تکنیک‌های داستان‌نویسی خود می‌پردازند. به بیان دیگر فراداستان در مرز بین داستان و نقد قرار می‌گیرد و همین مرز به موضوع اصلی این آثار تبدیل می‌شود.

فراداستان پیش از هر چیز بر داستانی بودن خود تاکید دارد و با استفاده از موارد زیر به هدف خود می‌رسد.

ـ مورد خطاب قرار دادن مخاطب.

ـ ترکیب کردن سبک‌ها و ژانرهای متفاوت نگارشی.

– اظهار نظر درباره‌ی سایر آثار داستانی به عبارتی دیگر، به‌جای تقلید از جهان، تقلید از رمانی دیگر.

– خلق کردن شخصیت‌هایی که در رمان، در حال خواندن زندگی خود هستند.

ـ آگاه کردنِ خودآگاه مخاطب از تصنعی بودن داستان.

– استفاده از زاویه‌دیدی که سیر روایی رمان را از بیرون قالب داستانی متوقف می‌کند.

– آغاز کردن و پایان دادن داستان با بحث‌هایی درباره‌ی قواعد داستان‌نویسی و مورد کاوش قرار دادن آن‌ها برای نشان دادن کاربرد فراداستان در زندگی واقعی.

فراداستان شکلی از بازی است که به گفته‌ی باختین قابلیت انتقاد از نارسایی‌های سیاسی و اجتماعی را داراست، برهمین اساس نویسنده به مثابه یک بازیکن قواعد داستانی را کندوکاو می‌کند تا نشان دهد که انواع داستان در دنیای واقعی چه نقشی دارند.

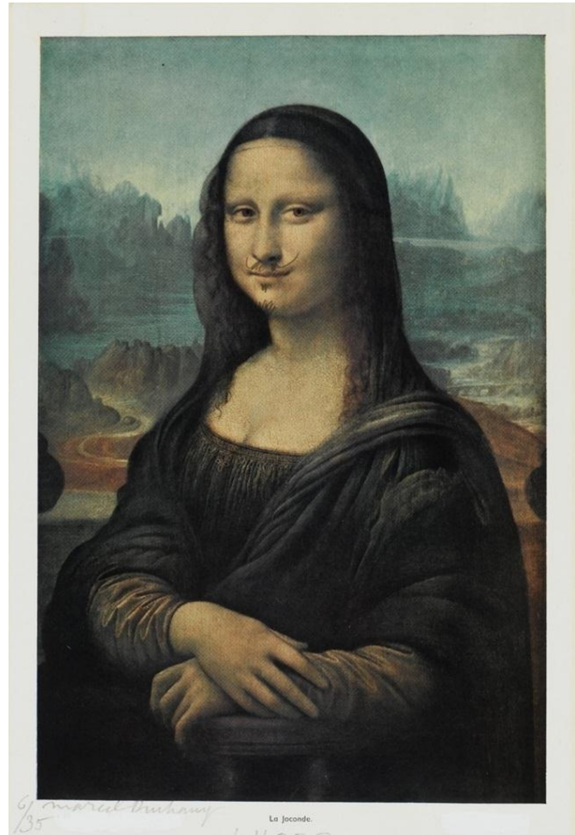
بازی، نوعی رفتار نظام‌مند است که هم‌گونی با ساختارهای جهان واقعی دارد و از سوی دیگر معیارهای پذیرفته شده را زیر پا می‌گذارد و واقعیت‌پذیری و الزام را به چالش می‌کشد. از نمونه‌های فراداستانی می‌توان به «زن ستوان فرانسوی» از جان فاولز اشاره کرد که مستقیم خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: رمان‌نویس ممکن است همه‌چیز را نداند ولی با تلاش فراوان چنین وانمود می‌کند که همه‌چیز را می‌داند. اما من در دوران آلن رب و رولان بارت زندگی می‌کنم و اگر قرار است این یک رمان باشد، هرگز نمی‌تواند رمانی به معنای مدرن این کلمه باشد. از نمونه‌های دیگر فراداستان می‌توان به رمان ایکسبازی از علی عبدالرضایی اشاره کرد که در آن نویسنده نه به عنوان



یک شـخصـیت، بلکه به عنوان یک نویسـنده وارد داسـتان می‌شود و این‌طور بیان می‌کند: میزگردی در ذهن من است، همه از هم شـاکی‌اند، از من بیشتر! در کاسه‌ی سرم میتینگی برپاسـت، از آرشـام گرفته تا آریا و مایکل و آقا، باران و کیمیـا، سـحر و لارا و مادرش، همه و همه دور میزی نشسـته‌اند و دارند سیگار دود می‌کنند، سرم درد می‌کند از بس که سرم داد کشیده‌اند، آرشام با صدایی نشسته می‌گوید قهرمان تو مریض است علی! مثل دکتر هانیبال توی سکوت بره‌ها واقعن چندش‌آور اسـت، لارا یک‌کاره پابرهنه می‌پرد توی حرف‌هاش و نمی‌گذارد ادامه دهد، می‌گوید آی بدم می‌آید از آدم‌های الکی خوب، الکی مرد که مثل پشـکل ریخته توی فیلمنامه‌ها، واقعیت بد است آرشام! اصلن آدمی که بد و خوب ندارد، همه یک جورهایی گُه‌اند فقط اُدکلن زده‌اند، انتظار نداشـته باش علی هم مثل بقیه نویسـنده‌ها حقیقتش را کتمان کند یا در نهایت فقط برای لولیتای جوان بمالد.

دادا و سورئالیسم

زهرا هاشمی



دادا در لغت به معنی اسب چوبی است که کودکان بر آن سوار می‌شوند. دادائیست‌ها در ابتدا شاید بدین دلیل چنین نام بی‌موردی را برای جنبش خود انتخاب کردند تا بدین‌وسیله طبیعت و جهان‌بینی خود را مبتنی بر نفی ارزش‌ها قرار دهند. این مکتب که برای نخستین بار در سال ۱۹۱۶ در زوریخ آغاز به فعالیت کرد در ابتدا بیشتر منحصر به فعالیت ادبی بود تا در زمینه‌های بصری. سپس این مکتب نفوذ خود را به هنرهای تجسمی و سپس به هنرهای نمایشی و موسیقی توسعه داد.

در مجموع دادائیسم یک موقعیت خاص ذهنی از بیزاری و شک و تردید و بدگمانی و فروریختن ارزش‌هاست که همزمان با جنگ جهانی اول در اروپا شکل می‌گیرد. دادائیسم با نفی ارزش‌های اروپای صنعتی شده و جنگ‌افروز به آن پشت پا زد و زمینه را برای تکوین جنبش سورئالیسم آماده کرد. از پیشگامان مکتب دادئیسم «هانس آرپ» پیکره‌تراش، نقاش و شاعر بود که در آفرینش همه نوع آثارش خویشتن را به هدایت «قانون تصادف و اتفاق» می‌سپارد. مارسل دوشان نیز که ابتدا به شیوه‌ی فوتوریستی کار می‌کرد و پس از کنار گذاشتن تابلوی مشهور وی به نام «در حال پایین آمدن از پله» به جنبش دادائیسم پیوست که با هرآن‌چه سازمان‌یافته و رسمی نشده مخالف است. وی بر چهره بدلی ژورکوندیا مونالیزا اثر داوینچی سبیلی افزود و آن را چون اثر نقاشی خود عرضه کرد. پس از نگرش انتقادی در تصویر که گویی می‌خواسته نوشته روی یک تخته اعلانات را بپوشاند مردم حیرت زده شدند، هدف دوشان نیز همین بود و این چهره‌زدایی را توهین به خود مونالیزا تلقی کرد. ماکس ارنست از فعالان جنبش دادائیسم در آلمان بود. نخستین اثر او به نام «دو کودک در معرض تهدید یک بلبل» متجلی می‌شود. تاب سنگین و خانه و دروازه برجسته گونه‌ای عینیت به منظره رویاگونه می‌دهد و در همان حال آدمی را از تماشای تضاد بین شیء شبیه‌سازی و شیء واقعی به حیرت درمی‌آورد. دادا، جنبش هنری که به عنوان طغیانی در برابر سرخوردگی‌های ناشی از جنگ جهانی اول بود، تا ۱۹۲۲ ادامه یافت. دادا هرچند عمر کوتاهی داشت و فقط در چند شهر متمرکز بود، تأثیر فوق‌العاده‌ای از خود به جای گذاشت و موجب شد که جنبش‌های هنر پیشتاز، میثاق‌ها، ارزش‌های فرهنگی دیرینه را به چالش گیرند. دادائیسم را می‌توان زاییده‌ی ناامیدی، اضطراب و هرج و مرج ناشی از آدم‌کشی‌ها و خرابی‌های جنگ جهانی اول دانست. دادائیسم زبان حال کسانی است که به پایداری و دوام هیچ امری امید ندارند، در واقع دادائیسم با همه چیز مخالف است حتی با دادائیسم. غرض پیروان این مکتب طغیانی بر ضد هنر، اخلاق و اجتماع بود. آنان می‌خواستند بشریت و در آغاز ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند و بی‌شک چون بنای این مکتب بر نفی بود ناچار می‌بایست شیوه‌ی کار خود را هم بر نفی استوار و عبارت‌هایی غیرقابل فهم انشا کنند. در

واقع دادا واکنشی است انقلابی به پیامدهای ناگوار جنگ جهانی اول. با شروع جنگ، انتشار کتاب‌ها و مجلات متوقف شد و این امر، سبب رکود ادبیات و هنر در جهان شد. اوضاع نابه‌سامان و آشفته، حتی افکار هنرمندان را مشوش کرده بود. در همان سال‌ها، نوجوانانی پا به عرصه اجتماع نهادند که بلافاصله از آغوش خانواده و مدرسه، رهسپار میدان‌های جنگ می‌شدند. روشن است که آن‌ها در بدو ورود به جامعه با چه صحنه‌هایی مواجه می‌شدند؛ صحنه‌هایی مانند مرگ، نابودی، ویرانی، قتل و خون‌ریزی و اسارت. این عامل سبب شد آن‌ها به همه قراردادهای اجتماعی، سیاسی و حتی هنری بدبین شوند و این قوانین را عامل جنگ و ویرانی بدانند. آنان امیدی به بازگشت ثبات و آرامش جهان نداشتند. از این رو، پس از جنگ، واکنشی ناگهانی و ویرانگر از خود نشان دادند و مکتب دادائیسم را پایه‌گذاری کردند. هرچند دادائیسم گرایشی زودگذر بود و در سال ۱۹۲۲ به‌طور غیر منتظره‌ای به پایان رسید. معهذا بر حرکت‌های هنری بعد از خود تاثیرات قابل توجهی گذاشت. میان مکتب‌های افراطی، دادائیسم افراطی‌ترین‌شان است. دادائیسم نوعی ضدهنر و انقلابی برای تغییر و ساختارشکنی مفاهیم هنری است. دادائیسم مجموعه‌ای معنادار از هنر ابزورد (پوچ‌گرایی)، نیهلیسم، ضدیت با عقل، کلیشه‌شکنی، تاکید بر شانس و تصادف و ضدیت با اصول شناخته شده هنر است. دادائیست‌ها همه چیز را مسخره می‌کردند، حتی خودشان را.

دادا از جمله حرکت‌های مهمی بود که جنبش فراواقع‌گرایی (سورئالیسم) در پاریس از آن نشأت گرفت.

«سور» (sur) در لغت به معنی «روی» و «رئال» (Real) به معنای «حقیقت» است. بنابراین سورئالیسم به معنای «ورای واقعیت» یا «آن‌سوی واقعیت» است.

سورئالیسم مکتبی است «هنری و ادبی» که در فاصله جنگ‌های اول و دوم جهانی در «اروپا» شکل گرفت. زادگاه این مکتب کشور «فرانسه» بود. این جریان فکری در ادامه «مکتب دادائیسم» به‌وجود آمد. دادائیسم مکتبی پوچ‌گرا و هیچ‌انگار بود که در سال‌های پس از جنگ جهانی اول در اروپا رواج یافت. در واقع این مکتب واکنشی انقلابی در برابر پیامدهای جنگ جهانی محسوب می‌شد. در حدود سال ۱۹۲۰ میلادی، گروهی از دادائیست‌ها به سرپرستی «آندره برتون» (Andre Berton) از گروه دادا جدا شدند و مکتبی با نام سورئالیسم را پایه‌گذاری کردند. سورئالیسم، در واقع عصیانی است در برابر تمدن غرب؛ چراکه اعضای این مکتب کسانی بودند که دوران نوجوانی آن‌ها با جنگ جهانی اول مصادف شده بود. از نظر این افراد، تمدنی که عامل ایجاد جنگ و ویرانی است به هیچ‌وجه قابل اعتماد نبود. به همین سبب، این نوجوانان با انقلابی فکری و هنری در قالب مکتب سورئالیسم، اعتراض خود را به این تمدن و جهان صرفن «مادی» نشان دادند. مکتب سورئالیسم توجه ویژه‌ای به قوای روحی انسان دارد. سورئالیست‌ها می‌کوشیدند با کمک این نیروها، شرایط نابه‌سامان زندگی خود را تغییر دهند. به عقیده آن‌ها اگر نیروهای پنهان روح انسان آزاد شود، دستیابی به یک زندگی بهتر چندان دور از انتظار نخواهد بود. آن‌ها زندگی بر مبنای عقل را ناکارآمد می‌دانستند. سورئالیست‌ها در آغاز کار در مقابل افکار دادائیست‌ها ایستادند؛ چراکه بر خلاف دادائیست‌ها که به‌طور کلی ادبیات و هنر را انکار می‌کردند، سورئالیست‌ها خواهان ایجاد تحول در ادبیات و هنر بودند. آن‌ها با عقاید پوچ و کورکورانه دادائیست‌ها مخالف بودند و راهی برای رسیدن به رستگاری را جست‌وجو می‌کردند. سرانجام آن‌ها رستگاری را در آزادی مطلق انسان از همه قید و بندهای اجتماعی و فردی یافتند.

سورئالیست‌ها برای گریز از جهان واقعی به واقعیتی دیگر پناه بردند که در ورای واقعیت‌های ظاهری وجود داشت. این جنبش همه ارزش‌های انسانی را نفی نمی‌کرد، بلکه در پی یافتن ارزش‌های تازه‌ای بود که بتواند زندگی بهتری را به ارمغان آورد. آن‌ها این واقعیت مطلق را در آزادسازی ذهن از همه قیود یافتند. دیری نگذشت که مباحث «فروید» درباره «ناخودآگاه ذهن»، توجه سورئالیست‌ها را به خود جلب کرد. «فروید»، ذهن بشر را به سه بخش خودآگاه، ناخودآگاه و نیمه‌آگاه تقسیم می‌کرد و معتقد بود که بخش

ناخودآگاه ذهن اگرچه شناخته شده نیست، اما تأثیر فراوانی بر فعالیت‌های آگاهانه انسان دارد. او تجلی‌گاه ضمیر ناخودآگاه را رؤیا، توّهم و هنر می‌دانست. سورئالیست‌ها با توجه به این مطلب، اهمیت ویژه‌ای برای خواب و رؤیا قائل بودند. آن‌ها می‌کوشیدند با کمک خواب (مصنوعی یا طبیعی) به آن بخش از ذهن که در حالت عادی قابل دسترسی نیست، دست یابند. بیشترین تجلی سورئالیسم در هنر مربوط به «شعر» است. آن‌ها شعر را رکن اساسی زندگی می‌دانستند. از این رو، آن‌ها به «رمان» و «داستان کوتاه» توجه چندانی نشان ندادند، زیرا به عقیده آن‌ها تنها در شعر است که می‌شود مجال بیشتری برای تخیّل به دست آورد. ناگفته نماند که دیگر هنرهای بصری مانند «نقاشی»، «تئاتر»، «سینما» و «مجسمه‌سازی» نیز در حیطه کار سورئالیست‌ها قرار گرفت. سورئالیست‌ها برای آفرینش‌های هنری خود از ابزار و روش‌های خاصی استفاده می‌کردند. یکی از این روش‌ها، نگارش خودکار بود. آن‌ها با ذهنی نیمه‌هوشیار، بدون هرگونه طرح و تفکری شروع به نوشتن چیزهایی می‌کردند که در آن لحظه از ذهن‌شان عبور می‌کرد. در این روش بخش هشیار ذهن هیچ‌گونه دخالتی نداشت.

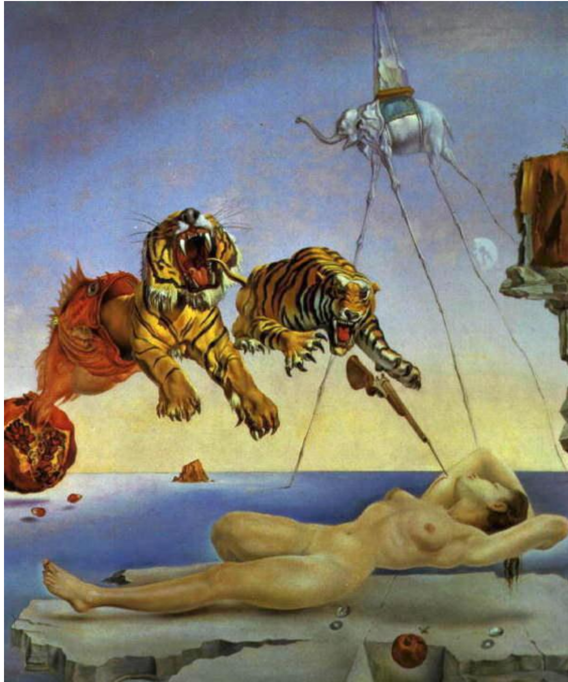
نخستین اثری که به این شیوه نگاشته شد «میدان‌های مغناطیسی» اثر مشترک «آندره برتون» و «فیلیپ سوپو» بود. روش دیگر آن‌ها «آفرینش‌های گروهی» بود. در این شیوه یکی از افراد، کلمه یا جمله‌ای را روی کاغذ می‌نوشت و افراد دیگر بدون آگاهی از نوشته نفر قبل، مطلبی را بر آن می‌افزودند. نخستین نمونه این نوع آفرینش جمله زیر است: «لاشه خوشگوار، شراب تازه خواهد نوشید.» واضح است که جملات تا چه حد از اصول نگارش به دور بود.

ثبت رؤیاها، تصورات و اوهام، پناه بردن به مواد مخدر و هیپنوتیزم برای قرار گرفتن در حالت خلسه و ایجاد حالتی شبیه به اختلال مشاعر از دیگر کارهای سورئالیست‌ها بود.

با شروع جنگ جهانی دوم و پیوستن گروهی از سورئالیست‌ها به «حزب کمونیست»، رفته رفته میان اعضای این مکتب اختلافاتی به‌وجود آمد. «برتون» و جمعی از دوستانش به «آمریکا» مهاجرت کردند و به سبب شرکت نکردن در جنگ مورد بی مهری واقع شدند. جنگ به سورئالیست‌ها فهماند که اگرچه روش آن‌ها در دنیای هنر توانست تأثیرگذار باشد، اما نمی‌تواند در زندگی واقعی کارساز باشد. از سوی دیگر هرزه‌نگاری‌ها و پرداختن به مسائل شهوانی در آثار نقاشی و مجسمه‌سازی و نیز سرودن شعرهایی از این دست، مردم را از آن‌ها روی‌گردان کرد. سرانجام این مکتب ادبی که توانست با خلق ظرفیت‌های تازه تحولات زیادی در ادبیات و هنر به‌وجود آورد، در سال ۱۹۴۷م به انزوا کشیده شد و کم‌کم از میان رفت. شاخص‌ترین آثاری که در زبان فارسی تحت تاثیر مکتب سورئالیسم نگاشته شده، «بوف کور» و «سه قطره خون» نوشته «صادق هدایت» بوده است.

علی عبدالرضایی نیز آثاری در این زمینه پدید آورده‌اند؛ به عنوان مثال شعر «نقاش» از کتاب «حکمت_س»:

با همان انگشت‌هایی که من لاغرش کرده بودم
یک صفحه از لای کاغذهات بردار که آ
اصلن خود سه باشد
حتمن همان قلمو که داده بودم دستت
و آن جعبه‌ی رنگ را بردار که من کش رفته بودم برات
صفحه را سنجاق کن روی بوم
حالا بنشین روی همان صندلی که از لهستان آمد
من هم در این پارک درندشت
بر نیمکتی نیمه‌کاره منتظرم
زود باش!
چند سرشاخه‌ی کمی زرد هم بگذار دم آسمانی که بالای صفحه می‌کشی خاکستری
پس‌زمینه چند درخت لخت کن برگ‌هاش توی هوا باشد عالی‌ست
حالا نیمکتی پایین همان صفحه کار بگذار
و مردی که عاشق نشسته باشد منتظر
یارش نیامده پس خط‌های صورتش زیاد کن
نمی‌آید پس پیش
نخواهد آمد بیشتر لطفن



اصلن خودت بیا داخل این کادر و خیالم راحت کن

در این اثر ما با یک فضـای سـورئال مواجه هستیم، فضایی سـیال میان خیال و واقعیت. گویا راوی در خیال خود با معشـوقه غایبش حرف می‌زند و از او می‌خواهد که شـروع کند به نقاشی کشیدن و حتی به او ایده می‌دهد.

اما در سطر پایانی شعر:

«اصلن خودت بیا داخل این کادر و خیالم راحت کن»

شـاعر مخاطب را دچار تردید می کند که آیا این خود راوی‌ست که مشغول به نقاشی‌ست یا معشوقه‌ی اوست که با ایده راوی روی بوم نقاشـی می‌کشـد. به عبارتی فضـای خلق شـده در متن طوری‌ست که مرز میان تخیل و واقعیت برای مخاطب روشـن نیسـت که این به نوعی می‌تواند برگرفته از مکتب سورئالیسم باشد.

اسطوره

پویان فرمانبر



واژه‌ی «اسطوره» از زبان سامی آمده است و ریشه‌ای هندواروپایی دارد؛ می‌گویند این واژه از «سوترا» که سانسکریت است و یا از هیستوریای یونانی و استوری انگلیسی به معنای جست‌وجو و داستان، تکامل یافته است. افسانه (معادل فارسی اسطوره) برای پاسخ به پرسش‌های هستی به‌وجود آمد. مثلن در یونان باستان اگر علت واقعه‌ای را به دلیل ناتوانی علم نمی‌توانستند درک کنند، شخصیت خارق‌العاده‌ای تعریف می‌کردند که پرسش‌های مربوط به این واقعه را توجیه کند. اما امروزه به دلیل پیشرفت علم و فیزیک، به اکثر آن پرسش‌ها پاسخ داده شده و شخصیت‌های فراواقعی افسانه باورپذیر نبوده، به شکل دیگری درآمده‌اند. یعنی افسانه ظاهرن از بین رفته است اما همچنان در ذهن مردم حضور دارد و به زیرساخت فکری آن‌ها نفوذ کرده است. به عنوان مثال، اگر نام کسی آرش باشد، نگاه‌مان نسبت به او متفاوت است، چراکه شخصیت آرش کمانگیر، یکی از اسطوره‌های کهن فارسی، در ذهن‌مان تداعی می‌شود. درواقع افسانه، داستانی‌ست که با ما ادامه داشته، به شکل‌های گوناگون تغییر می‌کند و برای شناخت بهتر خودمان ناگزیریم که اسطوره‌ها را بشناسیم.

اسطوره‌شناسی دانشی است که به حرکت تاریخی اسطوره‌ها و جایگاه‌شان در جامعه می‌پردازد. لازم به ذکر است که امروزه به علم افسانه‌ها «میتولوژی» و به افسانه «میث» می‌گویند. افسانه را در ادبیات نیز باید جدی گرفت، چراکه عدم شناخت از افسانه یعنی بازتولیدِ چیزهایی که از قبل وجود داشته است. مثلن اگر آثار عاشقانه‌ی امروزی را بخوانید، درون‌مایه‌ی اکثرشان بی‌هیچ خلاقیتی مثل «شیرین و فرهاد» است و یا اگر به سراغ آثاری بروید که موتیف مقید آن‌ها انتقام است، بی شک رگه‌هایی از افسانه‌ی رستم و سهراب را مشاهده می‌کنید. منظور این است که با شناخت ماهیت اسطوره می‌توانیم از اسطوره‌ها تأثیر خلاق بگیریم و آثارمان را با برقراری بینامتنیت و غلط‌خوانی از آن‌ها به سمت تازگی ببریم، نه اینکه با تکرار آن‌ها تولید انبوه میث کنیم. به عنوان مثال، در شعر «لیلاو» اثر علی عبدالرضایی، نقش اسطوره متفاوت بوده، شاعر کشف و شهودِ خود را با استفاده از اسطوره‌ی «لیلیث» (لیلا) بیان کرده است. طبق گفته‌ی انجیل، لیلیث اولین زنی بود که بر زمین قدم گذاشت و خصوصیاتش با آدم برابر بود. به دلیل همین برابری از دستورات آدم پیروی نمی‌کرد و از جانب خدا طرد شد. بعد از لیلیث، حوا از دنده‌ی چپِ آدم زاده شد تا از دستورات آدم پیروی کند. به این ترتیب مادر اصلی بشر، لیلیث، ناپیدا و حوا که عرضه‌ای جز فرمانبرداری نداشت، سردمدار زنان عالم شد. اما شاعر در این شعرِ فمنیستی، مفهوم شر و عشق را با یکدیگر ترکیب کرده است تا قدرت زن به اکران گذاشته شود؛ زنی روشن‌فکر که بلد است بگوید: «نه!»

خلاصه این‌که شناخت اسطوره، باعث می‌شود تا جهان‌مان را درک و به هنجارهای پیرامون شک کنیم؛ این‌که چگونه رفتارهای ما در ناخودآگاه شکل گرفته است و چرا در زیرلایه‌های فکری شبیه یکدیگریم.

لیلاو

هزاران حرف دارد
هر قطره اشک
زن می‌شود زبان
وقتی که اشک می‌بارد از تنهاییِ لیلا

زمان به آدم وفا نکرد
وگرنه لیلا که شیطان‌بشو نبود
زیباییِ دخترِ بعدی؟
نه!
معشوق من بعدِ صد هزار سال؟
نه!
اصلن چرا بعدن؟
سرآغاز لیلا بود
آدم که امتحان سیب می‌داد
بر صورت صاف او صورت‌حساب نوشت
در آغاز کلمه بود
و کلمه نزدِ لیلاو
لیلا و لااله الا لاو
لیلاوی که به آدم گفت لا
حوا رو کی می...؟
زنانِ زبان من لیلاست
و سطر که سوراخ می‌کند صفحه را لیلا
زبان قیامت است و زبان قیامت است و زنان قیام می‌کنند
چادرت را بردار
بفرما به این جمله خانوم
بنشین روی این سطر و برو جلو
قبله و قبلی را بزن کنار
زیباییِ دخترِ بعدی؟
نه!
معشوق من بعدِ صد هزار سال؟
نه!



اصلن چرا بعدن؟
دیروز و امروز و هر روزمی
هم خاک و هم آب و اکسیژنی
هوا رو کی می؟
شیطان زن است زمان زن
زمین زن است زبان زن
زنی که جای کلمه
اشک ریخته بر این صفحه

نقاشعر

۱۰

یک توضیح

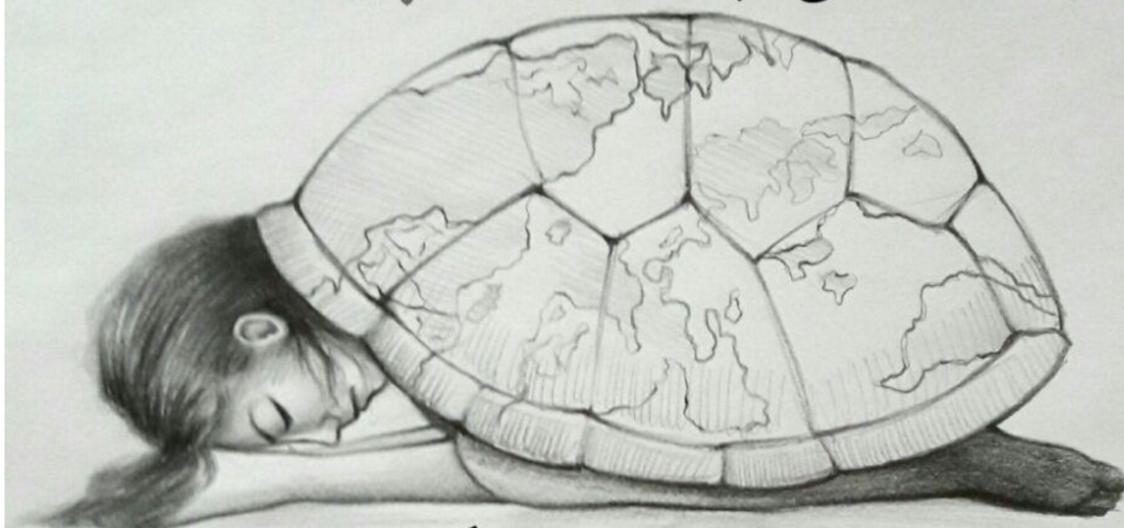
در این شماره از مجله علاوه بر آثار «امیرحسین جاویدمهر» از آثار «هامون حسینی» هم استفاده شده است. دو نقاشعر اول اثر امیرحسین جاویدمهر و پنج نقاشعر بعدی متعلق به هامون حسینی‌ست.


عیسی را در کلیسا گذاشته ایم
تا قهرمانی که لای زن‌ها مخفی ست
فوری ظهور کند
و مرگ را که از اسب جلوتر است
از خانه دور کند

کجا فرار می‌کنی

هی!   کرم ابریشم !

جز آن پیله‌ی سپید



که نامش زندگی ست

زندان دیگری در کار نیست


پشت پنجره ایستاده زنم
شانه‌هایش می‌لرزد
چه می‌توانم بکنم
جز این که فکر کنم
به زلزله در بوشهر
و رقصی چنین بندری


جفت می‌کنم لب
مثل نت‌هایی
که بسته‌اند صف
صدام
هرز نمی‌رود از راهی
که پا کرده صاف
زخمی که خورده‌ام
اقرار نکرده می‌پاشدم
به دیوار
و پا
که لقمه برنمی‌دارد از
راه
تکیه‌گاه نمی‌شود برام
عجیب نیست
اگر گریه می‌کند کنسرت
شعری که می‌نوازد مرا
دست ندارد
تا اطلاع ثانوی گوش نباشید!


تو نه سرمایی
نه زلزله
نه طوفانی
نه باد
اما
در برابر تو
من بیدی نیستم که نلرزد


شمع آتشي بود
پروانه هم كه سوز داشت
شاهد مقصر بود
كه زنگي نزد به آتش‌نشاني


مثل یک پستچی
که نامه آورده باشد به خانه‌ات
ولی اشتباه
در زد
متاسف بود
از این که می‌خواهد
دوباره با من بماند

وقتی خطر می‌کنی، خطا هم چاشنیِ کار می‌شود. ما از خطا نمی‌ترسیم و خوب می‌دانیم اگر اشتباه نکنیم محال است گامی به پیش برداریم، بسیار سعی کردیم که بی‌نقص باشیم اما اشتباه مثل اتفاق است، می‌افتد! پس هنوز مثل همیشه از پیشنهادهای شما استقبال می‌کنیم. با ما در تماس باشید:

collegepublisher@kalejsher.com
filesher@kalejsher.com

چنانچه مایلید مطالبتان در مجله فایل شعر و یا در وب سایت کالج شعر منتشر شود، آن را به ایمیل زیر ارسال کنید:

Rooz@kalejsher.com

اگر مایلاید به ما بپیوندید یا دیگر تریبون‌های‌مان را در دسترس داشته باشید، به لینک‌های زیر رجوع کنید:

وبسایت کالج شعر عبدالرضایی

www.kalejsher.com

۱–روزنامه_شعر

/http://kalejsher.com/wordpress

۲- رادیو کالج شعر

http://myradiostream.com/mobile/abdolrezaeicollege

۳- گروه کالج شعر در تلگرام

EGg۷MprT۶https://telegram.me/joinchat/BwOSKwHDA۰C-A

۴- خبرهای مرتبط با کالج شعر

/https://www.instagram.com/aliabdolrezaei

۵–صفحه کالج شعر در اینستاگرام

http://instagram.com/kalej.sher

۶–صفحه ی کالج داستان در اینستاگرام

/https://www.instagram.com/kalejdastan

۷_صفحه ی فایل شعر در اینستاگرام

Www.instagram.com/file.sher

۸- کانال شاعران و نویسندگان کالجی

https://telegram.me/aliabdolrezaie

۹- دانلود پنج شماره ی مجله فایل شعر

http://kalejsher.com/magazines.php

۱۰_کانال سخنرانی های علی عبدالرضایی

pUCzlE۳https://telegram.me/joinchat/DcCHuDjFvPPpDFw

۱۱_کانال کارگاه شعر علی عبدالرضایی

https://t.me/joinchat/AAAAAEGNFFSxnARq_Qhmrg

۱۲_کانال سمینارهای کالجی

dbzEeK۲https://t.me/joinchat/AAAAAEGEg۹XUZFI

۱۳_ کانال کالج شعر در یوتیوب

https://www.youtube.com/channel/UCRXerqyVzr_A۶CmDLmalXPD

۱۴_کانال کالج شعر در آپارات

http://www.aparat.com/Kalejsher

۱۵_کانال کالج شعر در ساوند کلاود

https://soundcloud.com/kalejsher

۱۶_فیسبوک کالج شعر

https://www.facebook.com/abdolrezaei

۱۷_توییتر

https://twitter.com/Abdolrezaei

۱۸_ربات مجموعه آثار علی عبدالرضایی

Tlgrm.me/aliabdolrezaie۱bot

۱۹- کانال دیل‌گپ

https://t.me/delegap

۲۰- کانال مبانی داستان‌نویسی (علی عبدالرضایی)

https://t.me/Dastanabdolrezaie

۲۱- گروه کالج داستان در تلگرام

https://t.me/joinchat/AAAAAEPJ_ENtnWyUdvKeqA

۲۲- گروه سازمان نویسندگان مجازی در تلگرام

XrL۷jaT۰MprUPL۶https://t.me/joinchat/BbvBQ۵B

۲۳- صفحه‌ی سازمان نویسندگان مجازی در اینستاگرام

https://www.instagram.com/sazmanemajazi/

